



universität
wien

Diplomarbeit

Körper im Bild – Bild im Körper

Eine rekonstruktive Studie zur Körperlichkeit und Schönheit
im Generationenvergleich

Verfasserin:

Ida Moranjkić

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2012

Studienkennzahl: A 298

Studienrichtung: Psychologie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Slunecko

DANKE!

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen, die direkt und indirekt an der Arbeit mitgewirkt haben, bedanken. Einige möchte ich namentlich hervorheben, die diese Arbeit möglich gemacht und auch einen wesentlichen Teil dazu beigetragen haben, wie Dr. Aglaja Przyborski, eine ewige Quelle neuer Ideen und Anregungen, Mag. Maria Schreiber, die immer Zeit für einen Kaffee und ein ermunterndes Gespräch hatte, sowie den weiteren ICONICOM- und Coffein-Freundschaften, insbesondere Ann-Marie Peter und Saskia Lackner. Meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Slunecko, der mich zum ICONICOM-Projekt hingeführt hat, ebenfalls vielen Dank für die gute Zusammenarbeit und all die Hilfe von Anfang bis zum Ende!

Ein großes Dankeschön meiner Familie, vor allem meinen Eltern, Šefko und Zinaida Moranjkić, für die Unterstützung, Geduld und Liebe, die sie mir nicht nur in meiner Diplomarbeitsphase entgegengebracht haben. Auch meinem Freund, Hanna Raheb, für seine Geduld und Hilfe danke!

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
1.1	Erkenntnisinteresse.....	9
2	Forschungsstand: Gegenstand und Gegenstandstheorien	13
2.1	Der Körper in der Wissenschaft.....	13
2.1.1	Zum Gegenstand „Körper und Leib“	14
2.2	Körperlichkeit und Schönheit	16
2.2.1	„Auf den Leib geschrieben“ – zum habituell geformten Körper	19
2.3	Körperlichkeit und Werbung	21
2.3.1	„Sex sells“	25
3	Metatheoretischer Rahmen	27
3.1	Rekonstruktive Sozialforschung und Qualitative Bildanalyse	27
3.1.1	Zum Habitus-Begriff in der rekonstruktiven Sozialforschung	30
3.2	Zum Bild.....	33
3.3	Zur Generationenfrage.....	34
4	Empirische Vorgehensweise.....	37
4.1	Forschungsleitende Fragen	37
4.2	Empirisches Forschungsdesign und Sampling	38
4.3	Zur Forschungspraxis dokumentarischer Bildinterpretation und Auswertung.....	42
4.3.1	Exemplarische Interpretation des Werbefotos „Guess“ der Gruppe „Trinkschoki“	45
	Formulierende Interpretation	45
	Reflektierende Interpretation	50
4.3.2	Exemplarische Interpretation des privaten Fotos der Gruppe „Trinkschoki“	56
	Formulierende Interpretation	56
	Reflektierende Interpretation	59

4.3.3	Exemplarische komparative Analyse der Gruppenbilder „Trinkschoki“	63
5	Empirisches Material	66
5.1	Kurzbeschreibung der Gruppen	66
5.2	Die Fälle auf einen Blick.....	66
	Gruppe Seniorinnen	67
	Gruppe erwachsene Frauen	68
	Gruppe Mädchen.....	69
6	Falldarstellungen und Interpretation	70
6.1	Gruppe „Prosecco“	70
6.1.1	Erhebungssituation und Bildauswahl	70
6.1.2	Bildanalyse und –Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet.....	72
6.1.3	Zusammenfassung.....	80
6.2	Gruppe „Wasser“	81
6.2.1	Erhebungssituation und Bildauswahl	81
6.2.2	Bildanalyse und –Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet.....	84
6.2.3	Zusammenfassung.....	87
6.3	Gruppe „Milch“	88
6.3.1	Erhebungssituation und Bildauswahl	88
6.3.2	Bildanalyse und –Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet.....	89
6.3.3	Zusammenfassung.....	96
6.4	Gruppe „Cafe Latte“	97
6.4.1	Erhebungssituation und Bildauswahl	97
6.4.1	Bildanalyse und –Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet.....	99
6.4.2	Zusammenfassung.....	106
6.5	Gruppe „Pool“	107
6.5.1	Erhebungssituation und Bildauswahl	107

6.5.2	Bildanalyse und –Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet.....	109
6.5.3	Zusammenfassung.....	114
6.6	Gruppe „Trinkschoki“	115
6.6.1	Erhebungssituation und Bildauswahl	115
6.6.2	Bildanalyse und –Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet.....	117
6.6.3	Zusammenfassung.....	123
7	Komparative Analyse und Phasentypik	124
7.1	Theoretische und empirische Fundierung der Phasentypik.....	124
7.1.1	Die Phasen der psychosexuellen Entwicklung.....	125
7.2	Phasentypische Auseinandersetzung mit dem Körper im Bild	128
7.2.1	Imitation	129
7.2.2	Integration.....	132
7.2.3	Stabilisierung vs. Neuentdeckung	134
7.2.4	Exklusion.....	136
7.2.5	Re-Orientierung.....	139
8	Zusammenfassung der Ergebnisse	141
9	Ausblick.....	145
	Literaturverzeichnis.....	147
	Abbildungsverzeichnis.....	153
	Tabellenverzeichnis	155
	Anhang: Ergänzendes Gruppenmaterial und Forschungsunterlagen	156
1	Gruppe „Pool“– kommerziell	156
2	Gruppe „Pool“- privat.....	161
	Komparative Analyse der Gruppenbilder „Pool“	167
3	Gruppe „Cafe Latte“ – kommerziell	168
4	Gruppe „Cafe Latte“ – privat.....	175
	Komparative Analyse der Gruppenbilder „CafeLatte“	178

5	Gruppe „Milch“ – kommerziell.....	180
6	Gruppe „Milch“ – privat	187
	Komparative Analyse der Gruppenbilder „Milch“.....	192
7	Gruppe „Wasser“ – kommerziell.....	194
8	Gruppe „Prosecco“ – kommerziell	202
9	Gruppe „Prosecco“ – privat.....	208
	Komparative Analyse der Gruppenbilder „Prosecco“	213
	Lebenslauf	215

1 Einleitung

Die Geschichte von Körper und Schönheit ist im Grunde genommen eine alte Geschichte, betrachtet man die Diskussion der letzten Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte rund um das Thema. Es wird der Eindruck vermittelt, die Frage nach dem perfekten Körper oder dem vorherrschenden Schönheitsideal habe die Menschheit zu jeder Zeit beschäftigt. So ist es auch naheliegend, dass jede Ära ihr eigenes Schönheitsideal hervorgebracht hat. Waren es von der Gotik des 12. Jahrhunderts bis in die Frührenaissance des 16. Jahrhunderts schmale Frauenkörper mit kleinen Brüsten und Spitzbauch, die als Inbegriff weiblicher Schönheit oder die alles andere als knabenhafte Damentaille im Barock, so sind es heute sonnengebräunte Gesichter und Körper, die im Übrigen im viktorianischen Zeitalter schlichtweg undenkbar wären (Posch 1999; S.37-39).

Auch knapp tausend Jahre später ist das Thema rund um Körpernormen und Schönheitsideale und –idole eines an dem sich die Geister scheiden, ruft man sich zumindest den gängigen medialen Diskurs in Erinnerung. Man muss gar nicht allzu sehr darauf achten, um zu erkennen, dass zu keiner Zeit die Perfektionierung des Körpers derart in den Fokus gerückt wurde wie in der Gegenwart. Ein Beispiel dafür mag die steigende Nachfrage nach plastischer Chirurgie und anderen Korrekturen des Körpers, die ganz im Sinne der Schönheit stehen, sein¹. Interessant ist in diesem Zusammenhang ist, dass es (auch) heutzutage vor allem der weibliche Körper ist, der ins Rampenlicht gerückt wird und an welchem im Allgemeinen wesentlich mehr Schönheitspraxen praktiziert werden als am männlichen Körper². Diese Entwicklung wird ebenfalls von statistischen Schätzungen unterstützt, denen zufolge 90% der Klienten/Patienten³ plastischer Chirurgie Frauen sind (Villa 2008, S.245). Basierend auf

¹ Villa (2008) liefert Daten aus der Bundesrepublik Deutschland, die besagen, dass sich derzeit über eine halbe Million Menschen pro Jahr einer plastischen Chirurgie unterziehen. In: Villa 2008: S. 245

² Auch Swami und Furnham (2008) zufolge ist die überwiegende Mehrzahl an Studien auf >weibliche< Schönheit fokussiert, während sich vergleichsweise wenige mit >männlicher< Schönheit beschäftigen. Swamis (2007) Erklärungsansatz geht davon aus, dass die Fokussierung auf >weibliche<>Schönheit< zum einen mit der Dominanz von Männern im Feld der evolutionenpsychologischen Attraktivitätsforschung zusammenhängt, zum anderen mit der evolutionenpsychologischen Annahme, Frauen legten weniger Wert auf Merkmale der äußeren Erscheinung und mehr Wert auf Signale von Ressourcen. Werden >männliche<<Schönheitsmerkmale< untersucht, so werde zumeist auf Testosterons-Induzierte Merkmale besonderer >Männlichkeit< fokussiert (In: Ruck 201, S.58; s. auch Penz 2003, S.14;20)

³ Anm.: Sämtliche Bezeichnungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.

dieser offensichtlichen Eindeutigkeit der Zahlen ist die Schlussfolgerung, dass es sich zweifellos um ein frauenspezifisches Phänomen handelt, berechtigt (vgl. Rohr 2004). Auch wenn der Trend zum sexy Werbemann mittlerweile erkennbar ist, so braucht anscheinend trotzdem jeder Spot attraktive Frauen, um zu wirken. Denn für Produkte aller Art lässt sich mit Frauen gut werben (Posch 1999; S.109ff).

„Die junge halb nackte Frau, wie ein Hündchen auf allen vieren oder in innigem Unterleibskontakt mit einer Motorhaube posierend, gehört zur alltäglich gewordenen Ikonographie der westlichen Welt“, heißt es in einem kürzlich erschienenen Artikel der Zeitung „Die Zeit“; der im Detail die softpornographische Ästhetik und deren Ausbreitung in der heutigen Medienwelt thematisiert. Fakt ist, dass kaum ein Produkt darauf verzichtet, die Vorzüge durch softpornografische Bebilderung, wie es die Autorin des Artikels auf den Punkt bringt, zu unterstreichen⁴ (Radisch; „DIE ZEIT“, 2011).

Des Weiteren thematisiert die Autorin des besagten Artikels die Ausbreitung dieser freizügigen Darstellung des Frauenkörpers in der heutigen medialen Alltagswelt und betrachtet diese Inszenierung der Frau aus zwei Perspektiven: einerseits als Zeichen eines entspannten Selbstbewusstseins einer neuen Frauengeneration, andererseits aber auch als ein Triumph der männlichen Arbeit am weiblichen Bild. Die Autorin des Artikels kommt unter anderem zu dem Schluss, dass sich mit der Einwanderung der Pornografie in die Alltagswelt an dieser Zurichtung des Frauenkörpers auf den männlichen Blick nichts Grundsätzliches geändert hat – neu ist allenfalls, dass wir diese spezifische Art und Weise der Darstellung der Frau kaum noch wahrnehmen (ebd.) Für die westlichen Gesellschaften gehört die Abbildung der weitgehend unbekleideten, sauberen, schlanken, ordentlich rasierten und dem Leben aufgeschlossenen entgegen lächelnden Frau zum Alltag. Die alte Verklemmtheit ist mit den Befreiungsbewegungen der 60er und 70er Jahre der erotischen Libertinage gewichen (vgl. „DIE ZEIT“, 2011). Dieser schönen Regung steht allerdings eine lange und dominante männliche Verfügungsgeschichte über das nackte Frauenbild gegenüber, die die gegenwärtige Pornografisierung der modernen Gesellschaft nachhaltig und tief geprägt hat. Ein Zeichen dafür mag der Wunsch des jungen Feminismus sein: die Vereinbarkeit des Unvereinbaren,

⁴ Anm.: Das Phänomen der Frauen und ihrer Körper als sexualisiertes Werbemittel hat auch seinen Niederschlag in der Politik gefunden. Im Februar 2012 präsentierte u.a. die Wiener Frauenstadträtin Frauenberger die „Wiener Werbewatchgroup gegen sexistische Werbung“. Dabei handelt es sich um eine Internetplattform auf der Bürger der Stadt Wien Beschwerden gegen sexistische Werbung einlegen können. (Quelle: Radio Wien 15.02.2012; <http://wien.orf.at/news/stories/2521231/> letzter Zugriff 17.02.2012)

nämlich sowohl Anerkennung in der alten männlichen Macht- und Bildordnung als auch die triumphale Behauptung neuer weiblicher Souveränität (ebd.).

Die Rolle der Männer im Kontext auf die Inszenierung des Frauenbildes liegt jedoch nicht im Fokus dieser Arbeit, auch wenn dieser Aspekt nicht außer Acht gelassen werden darf⁵.

Vielmehr geht es um die Frage nach der Medienwirkung im Sinne von Raab (2011), der diese Frage aus einer sozialwissenschaftlichen Sicht im Hinblick auf die mehr oder minder offensichtliche Entwicklung hin zu einer immer umfassenderen medialen, insbesondere visuellen und audiovisuellen Ausgestaltung und Durchprägung des sozialen Alltags nach wie vor unbefriedigend beantwortet betrachtet (vgl. Raab 2008; S. 8).

So geht es konkret in der vorliegenden Arbeit um das weibliche Bild, welches vor allem in der Plakatwerbung kursiert, im Kontext von Körperlichkeit und Schönheit näher zu betrachten und herauszufinden, welche Relevanz dieses medial vermittelte Frauenbild für die eigene Körperlichkeit und Schönheit bzw. das eigene Körper- und Schönheitsbild darstellt. Anhand von verschiedenen Bildern soll weibliche Körperlichkeit rekonstruiert werden sowie der Fokus darauf gelegt werden, wie diese medial-öffentliche Inszenierung des weiblichen Körpers auf visueller Ebene im eigenen körperlichen Habitus transformiert wird. Konkret soll empirisch untersucht werden, wie sich der Umgang mit der eigenen Körperlichkeit aber auch der medial vermittelten Körperlichkeit dokumentiert; und zwar vor dem Hintergrund des Verhältnisses von global zirkulierenden Images und lokalen Aneignungspraktiken (vgl. Klein 2001; S.165-178). Außerdem soll dieses Phänomen im Generationenvergleich analysiert werden sowie ein Einblick darin gewährt werden, welche Rolle die medial inszenierte Körperlichkeit im Kontext eigener, generationsspezifischer Körperempfindung spielt.

1.1 Erkenntnisinteresse

Geschlechtszugehörigkeit gehört zu den am tiefsten verankerten Merkmalen des Menschen. Weiblichkeit und Männlichkeit sind gewissermaßen Prototypen des essentiellen Ausdrucks

⁵ Die feministische Wissenschaftskritik prägte in den 1980er Jahren den Begriff Androzentrismus, um den Umstand zu beschreiben, dass selbst die moderne Wissenschaft bis in ihre Grundfeste einer >männlichen< Perspektive auf die Welt Rechnung trägt (Nagl-Docekal 2000; Klinger 1990; Harding 1999; Keller 1986). In diesem Kontext spricht Bourdieu (1997) von verborgenen Mechanismen der Macht, die als Implikationen der langzeitigen Unterrepräsentation von Frauen auf theoretischer, methodologischer und epistemologischer Ebene weiter fort wirken und als solche besonders wirkmächtig sind (In: Ruck 2011, S.3).

(Goffman 1981; S. 34). So scheinen bestimmte, körperliche Grundeinstellungen (nach wie vor) als soziale Orientierungen und Normen zu fungieren, die festlegen, was sich als Frau gehört und was nicht bzw. wie der Körper der Frau auszusehen und wie er sich zu bewegen hat. Lange muss frau nicht suchen, um Abbildungen bzw. Bilder von perfekten Frauen zu finden. Denn von überall lächeln uns schöne Frauen mit wohlgeformten Körpern an und beanspruchen das Sinnbild einer perfekten Frau zu sein. Aber welche Bedeutung hat dieses mediale Bild der Frau überhaupt für die Frauen in ihrem Alltag? Welche Relevanz geben die Frauen diesem medialen Bild im Kontext ihrer eigenen Körperlichkeit? Dies ist – in wenigen Worten verfasst – die Hauptfrage der vorliegenden Arbeit: welche Rolle spielt die medial vermittelte weibliche Körperlichkeit im Kontext der eigenen, subjektiven Körperlichkeit? An eben dieser Stelle möchte ich mit meiner Arbeit anknüpfen. Es gilt Antworten (oder zumindest Hinweise) auf Fragen zu finden, die sich mit der Rolle der heutigen Frauendarstellungen in der Printwerbung beschäftigen. Konkret geht es darum, empirisch zu erfassen, wie der weibliche Körper in der Werbung in Verhältnis gesetzt wird zum eigenen Körper.

Das heißt, es gilt einerseits den Blickwinkel auf die heutige mediale Inszenierung von Weiblichkeit bzw. den weiblichen Körper zu legen, andererseits jedoch auch die Perspektive der Betrachterinnen zu beachten bzw. empirisch zu erfassen, *wie* die Frauen mit diesen Bildern handeln. In diesem Umgang, in dieser Auseinandersetzung mit dem medial vermittelten Körper soll sich – gemäß dem qualitativen Forschungsparadigma – der Habitus, insbesondere der körperliche Habitus dokumentieren. Mit anderen Worten muss dieses Phänomen, wie Frauen den medial vermittelten Körper zum eigenen Körper setzen, im Kontext zu den individuellen, kollektiven habituellen Dispositionen betrachtet werden. Damit wird in der vorliegenden Arbeit die These vertreten, dass der Inszenierungsstil der Frau oder der Weiblichkeit in der heutigen Werbung aus der Gesellschaft emergiert und daher eine Reflektion dessen ist, was bereits kulturell habitualisiert ist – ergo ist die Art der Darstellung, an der sich die Mitglieder unserer Kultur orientieren, keine künstlich hergestellte sondern vielmehr eine für kommerzielle Zwecke >>hyper-ritualisierte<<⁶.

So kristallisierte sich das Erkenntnisinteresse allmählich im Zuge der Beschäftigung mit Werbung und der darin inszenierten Körperlichkeit und Schönheit, die – wie kurz angeschnitten wurde – nach wie vor an ihrer Aktualität nichts eingebüßt haben. Außerdem

⁶ Anm.: zum Begriff der Hyper-Ritualisierung (Goffman 1981) siehe 2.3 Körperlichkeit und Werbung

schien mir ein ausschließlich kausaler Zusammenhang zwischen Werbung und eigener Körperlichkeit nach dem Motto „Die Werbung beeinflusst den Menschen“ für mein Erkenntnisinteresse zu wenig, geht es doch vor allem darum, *wie Frauen kommerzielle Abbildungen von Körpern zu ihrem eigenen Körper setzen und welche habituellen Dispositionen sich in dem Material dokumentieren*. Daher ist eine eindimensionale Perspektive ähnlich einem einfachen Sender-Empfänger Modell für die vorliegende Studie nicht gewinnbringend⁷. Vielmehr wird in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, dass der Inszenierungsstil der Frau in der heutigen Medienwelt nicht ausschließlich ein von >>außen<< an die Gesellschaft herangetragenes Medienprodukt ist, sondern eine subjektive Tendenz der Präsentationsformen reflektiert, die wiederum von den Mitgliedern unserer Kultur geteilt und reproduziert wird⁸. Das heißt mit anderen Worten, dass sich die Werbung im Kontext des medialen Inszenierungsstils der Frau an den individuellen Dispositionen der Präsentationsformen, wie sie tatsächlich im Alltag von Frauen gelebt werden, orientiert. Diese individuellen Dispositionen für bestimmte Präsentationsformen werden dann für kommerzielle Zwecke hyperritualisiert, wie bereits etwas weiter oben erwähnt wurde.

Letztendlich soll mit dieser Arbeit auch ein wissenschaftlicher Beitrag geleistet werden, der womöglich eine Lücke schließt, indem ausschließlich Bilder zur Beantwortung der Fragen herangezogen werden. Bilder sind aus unserer heutigen, hochgradig visuellen Welt nicht mehr wegzudenken und machen Körperlichkeit und Schönheit buchstäblich sichtbar. Indem der Fokus ausschließlich auf ikonischem Material liegt, wird der verinnerlichte Körperlichkeit auf einer atheoretischen, visuellen Ebene begegnet, ohne dass sie bereits verbalisiert ist oder bereits diskursiviert und argumentiert werden muss. Da die Bilder von den jeweiligen Teilnehmerinnen ausgewählt werden und somit von ihnen autorisiert sind, stehen sie als Dokument für die Gruppe – als ein Artefakt sozialer Konstruktionen. „Bilder sind deshalb sehr viel mehr als nur oberflächliche Reflexe. Sie sind Formen des menschlichen

⁷ Hall (1980) vertritt beispielsweise einen spezifischen medientheoretischen Ansatz, demnach der Prozess der Aneignung kultureller Produkte nicht im Sinne des eindimensionalen Sender-Empfänger-Modells passiert. Er geht davon aus, dass von der Popkultur keine eindeutig „fixierten“ Botschaften vorgegeben werden, sondern der Prozess der Aneignung sich vielmehr gemäß den alltagsweltlichen Kontexten der Akteure und daher entsprechend different vollzieht.

⁸ Wex (1980) analysierte die Körpersprache der Geschlechter in der figürlichen europäischen Kunst wie auf Alltagsfotografien und fand heraus, dass die in Personendarstellungen der Männer benutzte Körpersprache Selbstbewusstsein, Überlegenheit, Geist und Härte signalisierte die der Frauen hingegen Unsicherheit, Weichheit, Freundlichkeit und Schwäche. Außerdem konnte sie zeigen, dass diese Körpersprachen auch „im wirklichen Leben“ oft von den Geschlechtern benutzt werden (In: Schmerl 2004; S.48-49)

Weltzugangs und der Wirklichkeitsaneignung [...]. Und sie sind darüber hinaus Teil jener Selbstspiegelungen und Selbst(er)findungen mit denen Individuen, Gemeinschaften und Gesellschaften sich erleben und darüber hinaus leben, sich also selbst entwerfen, deuten, überwachen und von anderen gesehen und verstanden wissen wollen“ (Raab 2008; S. 12). Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend, dass sich in den Bildern der zeitalter-, kultur-, gruppen- und geschlechtsspezifische Habitus dokumentiert.

So geht es in dieser Arbeit allgemeiner gefragt darum, wie, in welchen tiefgreifenden, motorischen Schemata bzw. Körperhaltungen sich die weibliche Körperlichkeit in der Plakatwerbung dokumentiert? Und welche körperlichen Grundeinstellungen zeigen sich in der heutigen Plakatwerbung bzw. wie werden sie in die individuelle, private „hexis“⁹ transformiert? Somit geht es in erster Linie darum, wie Frauen kommerzielle Abbildungen von Körper bzw. mediale Körperlichkeit auf bildlicher Ebene zu ihren eigenen Körpern in Bezug setzen und ob es dabei generationstypische Unterschiede gibt.

⁹Anm.: zum „hexis“-Begriff siehe 2.2 Körperlichkeit und Schönheit

2 Forschungsstand: Gegenstand und Gegenstandstheorien

2.1 Der Körper in der Wissenschaft

Lange Zeit wurde der Körper lediglich in den Naturwissenschaften behandelt, da er als etwas Unveränderliches und Natürliches angesehen wurde; auch wenn in unterschiedlichen Kulturen und zu unterschiedlichen Zeiten sehr verschieden mit dem Körper umgegangen wird. Die Arbeitsteilung, in welcher der Körper der Naturwissenschaft zugewiesen wird, basiert auf der Unterstellung, man könne Natur und Gesellschaft klar voneinander unterscheiden (Jäger, 2004; S.23). Die Sozial- und Geisteswissenschaften beschäftigen sich jedoch im Unterschied zu den Naturwissenschaften mit Ordnungen, die durch den Menschen hergestellt werden. Mit dieser wissenschaftlichen Denkbewegung der Wissenssoziologie entstand ein neues Gebiet; das der Körpersoziologie.

Es gibt nun verschiedene Auffassungen darüber, was unter „Körper“ zu verstehen ist. Interessante Einflüsse zum Körperthema kamen vor allem aus der feministischen Denkrichtung. Die Forscher vertraten eine Perspektive, die vor allem die Unterscheidung zwischen sex und gender – also Geschlechtskörper und Geschlechterrolle – fokussierte. Anfang der 90er Jahre bringt Judith Butler, eine Vertreterin eines konstruktivistischen Körperverständnisses, das Buch *Gender Trouble* heraus, in dem sie diesen Fokus der Trennung zwischen sex und gender aufhebt. Geschlecht basiert ihrer Ansicht nach nicht auf einer fixen Grundlage, sondern ist das Ergebnis bestimmter psychischer Normen und kultureller Praktiken - es ist performativ (Jäger 2004; S. 32). Performativität ist laut Butler jedoch nicht ein Akt, sondern die sich ständig wiederholende Macht des Diskurses, die erst das schafft, was wir beispielsweise als Mann oder Frau nennen (Klein 2001; S. 173). Damit ist der natürliche Körper und mit ihm die Ebene des Materiellen nicht länger gegeben, womit der Aspekt der Materialität von Körpern verloren geht.

Materiell ist nämlich nur der biologische Körper (sex). So gesehen, ist Körper auch ein räumliches Phänomen und dieser Raum des Körpers ist für das Selbst, um dessen Körper es sich handelt, ein eigener Erfahrungsraum, ein Raum des Spürens, des Empfindens, der Affektivität (Jäger 2004; S. 36). Dieses Dilemma wirft eine grundsätzliche methodologische Frage auf und zwar: wie kann der Körper als etwas Gesellschaftliches, Soziales und damit

nicht Natürliches begriffen werden, ohne zugleich seine Materialität und die mit dieser verknüpfte gelebte Erfahrung zu ignorieren (ebd. S. 27)? Diese Spannung zwischen dem Körper als materieller Gegebenheit und dem Körper als Ort bzw. Effekt der Konstruktion sticht prinzipiell in der Körpersoziologie hervor.

Es gilt nun einen Mittelweg zu finden, der diese Spannung zwischen dem Körper als materieller Gegebenheit und dem Körper als Ort der Konstruktion löst und zwar indem ein poststrukturalistisches Körperversständnis mit einem phänomenologischem Leibbegriff verbunden wird und damit zwischen den naturalistischen und den konstruktivistischen Auffassungen vermittelt. So schlägt Turner (1992) eine Verbindung zwischen dem Körper als biologischem Organismus und gelebter Erfahrung einerseits und dem Körper als System der Repräsentationen andererseits vor (Gugutzer 2004; S. 91). Die Berücksichtigung dieser doppelten Gegebenheitsweise bietet sich als methodologische Präzisierung der soziologischen Rede über den Körper.¹⁰ Der Körper ist einmal als Objekt vorhanden, das kulturell und sozial geformt wird, zugleich ist er aber als mein eigener Körper, mein Leib, existent, und die Ebene der Leiblichkeit stellt eine eigene Erfahrungsdimension da. Anders gesagt stellt die Differenz zwischen Körper und Leib eine Möglichkeit dar, den Körper sowohl in seiner Materialität als auch in seiner diskursiven Bestimmtheit sozialwissenschaftlich beschreibbar zu machen. Der hier gemeinte Leibbegriff, der sozusagen zwei Seiten ein- und derselben Medaille beschreibt, wird im Folgenden näher erläutert.

2.1.1 Zum Gegenstand „Körper und Leib“

Für eine wissenschaftliche Definition des Leibbegriffs, wie er vorhin vorgestellt wurde, ist die Perspektive der Soziologin Gesa Lindemann, die sich in ihrem Ansatz auf Plessners (1975) Philosophische Anthropologie und bedingt auf Schmitz´(1964-1980) Leibphänomenologie bezieht, relevant¹¹. Dabei zentral ist die Unterscheidung von Körper und Leib als zwei analytisch differenzierbare Dimensionen dessen, was wir alltäglich unter Körper verstehen.

¹⁰Im Mittelpunkt der Soziologie des Körpers sollten Turner zufolge die Konzepte Handlung und Habitus stehen, da sie es ermöglichen, sowohl die Phänomenologie der Erfahrung wie auch die sozialkonstruktivistischen Charakteristika des Körpers zu verstehen (Turner 1996; S.31; s. auch Gugutzer 2010, S.171)

¹¹ Im Zuge ihrer Dissertation erweitert Riegler (2011) ihr analytisches Instrumentarium um die Perspektive von Lindemann und füllt damit eine theoretische Leerstelle in Bourdieus Werk, die mit dem Fehlen einer

Plessners (1975) philosophische Anthropologie spricht (ebenfalls) von einer Dualität und meint damit, dass der Mensch sein Körper ist und er gleichzeitig seinen Körper hat. Er ist also zur selben Zeit Leib und Körper, wobei es das Körper Haben erlaubt, zu dem eigenen Körper in Distanz zu treten (Gugutzer 2010, S. 147). Dieses komplexe Verhältnis zwischen Körper und Leib beschreibt Plessner als eine Verschränkung – denn: das leibliche Selbst erlebt nicht nur die Umwelt und ist handelnd auf sie gerichtet, sondern es erlebt sein Erleben der Umwelt (Plessner, 1975; S. 291). Der Mensch ist also Plessner zufolge Naturwesen, insofern er leiblich (sein Körper) ist, und er ist ein Kulturwesen, insofern er seinen Körper hat (Gugutzer, 2010; S. 148). Auch die Körperaneignung bzw. das Erlernen seinen eigenen Körper zu bedienen ist kultur- und gesellschaftsspezifisch geprägt. Der eigene Körper ist in diesem Sinne der erste Kulturgegenstand mit dem der Mensch zu tun hat (ebd. S. 149).

Betrachtet man den Körper in dieser Weise so liegt es nahe, dass das wechselseitige Verhältnis von Körper und Gesellschaft nicht getrennt analysiert werden kann. Vielmehr fungiert der Körper als Gelenk, das Struktur und Handlung verbindet und kann somit als strukturiertes *und* strukturierendes Medium von Gesellschaft verstanden werden (ebd. S.143). Dieses Konzept verdeutlicht, dass Leib und Körper immer zugleich Objekt und Subjekt, allgemein und individuell, reproduktiv und konstruktiv sind.

Insbesondere diese Perspektive ist im Hinblick auf die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung, weil sie es ermöglicht den Körper als ein natürliches Wesen zu behandeln, gleichzeitig aber darauf hinweist, dass es sich um ein kulturelles „Ding“ handelt, welches geprägt durch soziale Orientierungen erst konstruiert werden muss. Vor allem Plessners (1975) Doppelaspektivität, der zufolge der Mensch einmal in Selbststellung und einmal in Gegenstandsstellung betrachtet werden kann, ist für die vorliegende Arbeit relevant. In diesem Kontext wird davon ausgegangen, dass das Selbst zum einen eine positionale Mitte ist, die auf ihre Umwelt wirken kann und zum anderen aus dieser herausgesetzt ist, d.h. das Selbst erlebt zugleich, dass es den Leib als seinen Körper hat, den er als Gegenstand behandeln kann. Abstrahiert man nun diese Doppelaspektivität und die darauf basierende Verschränkung des komplexen Verhältnisses zwischen Leib und Körper, so wird ein theoretischer Bogen gespannt, der die Bedeutung des in der vorliegenden Arbeit verwendeten Materials, der Bilder,

systematischen Körper- und Leibtheorie zu tun hat. Denn Bourdieu (1987) beschreibt den Habitus als Produkt der Verinnerlichung sozialer Strukturen (vgl. auch in der vorliegenden Arbeit 2.2 Körperlichkeit und Schönheit „Auf den Leib geschrieben – zum habituell geformten Körper“). Gleichzeitig stellt sich die Frage, warum er von körperlicher Erkenntnis spricht, wenn es schließlich doch >kognitive< Strukturen zu sein scheinen, die den praktischen Sinn orientierten (vgl. Bourdieu 2001: S.174; In: Riegler 2001: S.100)

verständlicher macht. Denn ich gehe davon aus, dass die Bilder, die von der jeweiligen Gruppe autorisiert wurden, als Dokument für die Gruppe stehen und sich somit der gruppenspezifische Habitus in ihnen dokumentiert. Nun lege ich im Kontext von Plessners Doppelaspektivität Lindmanns Perspektive (1993), die durch die Unterscheidung von Körper und Leib eine *doppelte* Perspektive auf *einen* Gegenstand eröffnet, auf mein analytisches Instrumentarium um und betrachte die kommerziellen und privaten Bilder als *zwei* verschiedene Perspektiven, weil sie einmal vom Selbst aus der Selbststellung heraus ausgewählt und einmal vom Selbst aus der Gegenstandsstellung produziert wurden, die beide auf *einen* Gegenstand verweisen; nämlich den leiblichen Körper bzw. die Körperlichkeit, den bzw. die es hier zu rekonstruieren gilt.

2.2 Körperlichkeit und Schönheit

Die strukturelle Logik der gegenwärtigen Schönheitspraxis schreibt dem Körper selbst oder der nackten Haut eine herausragende Bedeutung zu (Penz, 2004, S.35). Penz (2004) zielt damit auf die Unterschiede des heutigen zum früheren Schönheitshandeln ab, welches sich vor allem auf Kleidung und die Aufmachung im Allgemeinen fokussierte. Der glänzende Schmuck, der prächtige Purpur, die langen, knisternden Schleppen, das tiefe, in Spitzen verführerisch entblößte Dekolleté, das üppige, goldene Haar, das schimmernd unter turmhohen Kopfbekleidungen hervorquillt (Vinken 1994, S. 15), all das sollte die Schönheit der Frau abbilden. Die gegenwärtige Schönheitspraxis hingegen fokussiert den Körper und geht buchstäblich bis unter die Haut¹². Schönheitsmerkmale, die mittlerweile als relevant diskutiert werden, sind divers und betreffen jeden erdenklichen Körperteil: Körpergröße und Länge der Extremitäten, Haare, Haut, Augen, Nase, Lippen, Mund, Gesicht, Schulter, Figur, Hinterteil, Gewicht, Muskularität, Bauch, Arme, Hände, Finger, Beine, Füße, Hygiene, Schmuck und Make-up und Körperdynamik (vgl. Swami/Furnham 2008, S. 36). Zusammenfassend betrachtet hat sich die Mehrheit der Studien laut Swami und Furnham (2008) jedoch auf zwei Merkmale von >Schönheit< konzentriert: Körperform und Körpergewicht.

¹² Anm.: Dabei ist zu bedenken, dass Körperschmuck wie Tattoos und Piercings ebenfalls als Schönheitshandeln anzusehen sind.

Auch andere Autoren/Innen kommen in ihren Studien zu der Erkenntnis, dass Schönheit unmittelbar gekoppelt ist mit körperlicher Attraktivität. So ist nach Koppetsch Attraktivität zwischen Körperschönheit und Darstellungskompetenz anzusiedeln und basiert als solche auf der authentischen Verkörperung des schönen Selbst (Koppetsch, 2000, S.105-106). Aufgrund der modischen Enthüllungen und (der unter anderem dadurch) sinkenden Schamgrenzen wird der Zustand des Körpers zum wichtigsten Kriterium für Schönheit. Es gilt den Körper zu formen, aus sich selbst das Beste heraus zu holen, damit man jung und begehrenswert erscheint. Diese Arbeit am Körper bzw. der Körper selbst wird öffentlich zur Schau gestellt, wobei Aufmerksamkeit insbesondere dann zu gewinnen ist, wenn Teile der Intimsphäre öffentlich preisgegeben werden (Penz, 2004, S. 35). Dieser Entwicklung der zur Schaustellung des eigenen Körpers bieten das Fernsehen sowie andere visuelle Massenmedien – wie beispielsweise u.a. die Printwerbung - ein perfektes Medium mittels dem kommuniziert wird. Durch die Darbietung körperlicher und sexueller Freiheiten können hohe symbolische Gewinne erzielt werden. So mag auch der soziale Gewinn von Attraktivität mit der Größe des Publikums, gerade auch im Zuge der Ausbreitung modernen Massenmedien, gesteigert werden können (Koppetsch, 2000, S. 101).

Tatsächlich ist es so, dass körperliche Inszenierungen den sozialen Rang der Menschen und eine gesellschaftliche Ordnung, die vom Geschmack der oberen Klasse geprägt ist, veranschaulichen (Penz, 2004, S. 36). Zur sogenannten „Geschmacksklasse“ gehört das gesamte Repertoire des Habitus: Kleidung, Essen, Gestik, Mimik und Gestalt. Alltagspraktiken und kultureller Konsum zählen zu den Geschmackssachen, in denen soziale Identität sinnlich wahrnehmbar vergegenständlicht ist (Barlösius 2000, S. 32). In diesem Kontext spricht man von symbolischer Herrschaft, da körperliche Attraktivität ein wesentliches Distinktionskriterium in hochgradig visuellen Kulturen ist, welches entsprechend genutzt und normiert wird, um ökonomische und soziale Vorherrschaft anzuzeigen (Penz, 2004, S. 36). Mit diesen „feinen Unterschieden“ hat sich im Übrigen Bourdieu (1982; 1984) sehr intensiv beschäftigt und hat empirisch nachgewiesen, dass all jene Aspekte des habituellen Repertoires in einer sehr engen Beziehung zu den „sozialen Klassen“ stehen.

Es lässt sich also festhalten, dass die Schönheitspraxis bzw. Inszenierung von Schönheit – neben geschlechtlicher Codierung, auf die im weiteren Verlauf eingegangen wird – auch mit sozialen Positionen verknüpft ist und somit ein soziales Handeln ist (vgl. Degele 2004). So verhält es sich bei der Inszenierung von Schönheit wie in allen sozialen Lebensbereichen – es ist ein vorstrukturiertes Feld und der Schönheitspraxis wohnt strukturierende, verändernde

Kraft inne. Die Schönheit und damit auch der Körper als wichtigstes Kriterium für Schönheit sind somit Symbolsysteme der menschlichen Kultur und sind als solche ein Mittel der Kommunikation. Sie unterliegen historischen Gesetzmäßigkeiten und verweisen auf komplexere gesellschaftliche Zusammenhänge (Penz, 2004, S. 18).

Es gilt nun Schönheit im historischen Kontext zu beleuchten, um diesen Gesetzmäßigkeiten, die sich im Laufe der Geschichte entwickelt haben und nach wie vor gültig sind, auf die Spur zu kommen. Das 19. Jahrhundert bringt die Kommerzialisierung des Schönheitsspiels mit sich und die Spätmoderne wiederum die Kommerzialisierung der Körperpraktiken wie dem Fitnesstraining oder der kosmetischen Chirurgie. Ein zentraler symbolischer Wert, den konkret die moderne Werbung im 19. Jahrhundert aufgreift, ist die Schönheit – und zwar vorrangig die weibliche Schönheit (ebd. S. 18-20). Mit der Fotografie und dem Film beginnt ein neues Medien-Zeitalter, in welchem Schönheit auf besonders realistische Weise gezeigt werden kann. Unablässig sehen wir heute Bilder von schönen Menschen. Diese scheinen realistisch, weil wir im Allgemeinen von der Annahme „Fotos lügen nicht“ ausgehen (Posch 1999, S. 37).

Betrachtet man einige Charakteristika der frühen Aktdarstellungen im Vergleich zu der heutigen Mode- und Werbefotografie, so lassen sich einige Gemeinsamkeiten finden. Insbesondere bestimmte körperliche Haltungen, die als reizvoll und verführerisch gelten und mit Schönheit assoziiert werden, drücken sich nahezu unverändert in der Geschichte der Fotografie aus und tragen zur Formung des weiblichen körperlichen Habitus bei (Penz 2004, S. 24).

Zusammenfassend kann man also sagen, dass Schönheit nicht bloß eine makellose Hülle darstellt, sondern von körperlichen Haltungen abhängig ist und sich in einem bestimmten Gestus ausdrückt, sodass davon ausgegangen werden kann, dass tief sitzende Gewohnheiten vom Schönheitsdiskurs berührt werden. Schönheit erfordert eine körperliche Grundeinstellung, eine *hexis*¹³, die den aus der Blickkultur resultierenden, normativen Erwartungen an Weiblichkeit entspricht (Penz 2004, S. 25). In der vorliegenden Arbeit gilt es diese körperlichen Haltungen bzw. diesen weiblichen körperlichen Habitus im Bild zu

¹³ Bourdieu benutzt *Hexis* und *Habitus* teilweise in verschiedener Bedeutung. Während er mit dem Begriff *Habitus* Steuermechanismen für geistige Einstellungen und Gewohnheiten bezeichnet (zum Beispiel Kunst- oder Musikgeschmack), verwendet er *Hexis* in Bezug auf die körperliche Dimension (zum Beispiel Gestik, Mimik, Körperhaltung, Wahl der Sportart).

rekonstruieren sowie herauszuarbeiten, wie mit den medial vermittelten Erwartungen an den weiblichen Körper umgegangen wird und wie sich dies auf visueller Ebene dokumentiert.

2.2.1 „Auf den Leib geschrieben“ – zum habituell geformten Körper

Bourdieu's Ansatz schreibt dem Körper eine bedeutende Rolle im Zuge der Sozialisation zu:

„Was der Körper gelernt hat, das besitzt man nicht wie ein wiederbetrachtbares Wissen, sondern das ist man (vgl. Bourdieu 1993: S.135)

Er ist der Meinung, dass wir gerade mit dem Körper die Welt, die natürliche wie die soziale, kennenlernen¹⁴. Auf diese Weise schreibt sie sich in unsere Körper und sinnlichen Wahrnehmungsmuster ein (Barlösius 2000, S. 17). Durch körperliche Teilhabe an einer Handlungspraxis und mimetische Übernahme von präreflexiven Wendungen¹⁵ überträgt sich zugleich ein Denkstil und eine ganze Weltanschauung (Michel 2006; S. 105). Demnach sind die mentalen Strukturen des Habitus verkörperlichte Strukturen, die in der Praxis durch Praxis inkorporiert werden (ebd. S. 104).

Die Materialität des Körpers ist somit nicht unabhängig von seinen sozialen Repräsentationen erfahrbar und erkennbar: als Geschlechtskörper, als von den Lebensbedingungen gekennzeichnete Körper, als gestylter Körper usw. Indem wir am Körper soziale Bezüge ablesen, in denen er agiert und die er gleichsam „verkörpert“, dient er zugleich dazu, Soziales zu repräsentieren: als intentional gestalteter oder „gestylter“ wie als habituell geformter Körper (Hahn und Meuser, 2002; S. 8).

¹⁴Haneberg (1995) formuliert dies anders, schlägt jedoch in dieselbe Kerbe, wenn er folgendes meint: „Der Dialog und gleichzeitig der Aufbau von sozialer Kompetenz beginnt mit der basalen und leiblich konstituierten Fähigkeit, das Verhalten der andern im leiblichen Befinden mit zu vollziehen und so in einem präreflexiven Sinn zu verstehen (ebd., S. 40). Das, was wir am eigenen Leib spüren, hinterlässt bleibende Spuren am sich entwickelnden Selbst, wird einverleibt, wodurch sich die Gefühlswelt, in welche die weitere Persönlichkeitsentwicklung eingebettet ist, strukturiert (vgl. ebd. S. 41).

¹⁵ Bourdieu (1992) vertritt den Ansatz, dass sich der Habitus durch wortloses, unbewusstes Nachmachen von Körper auf Körper überträgt ohne dabei das Bewusstsein des Handelnden zu streifen (vgl. Bourdieu 1999, S. 492; In: Michel 2006, S. 104).

Körperliche Dispositionen entwickeln sich demnach aufgrund von Entfaltungsmöglichkeiten, die in der Familie, in der Schule beziehungsweise im sozialen Umfeld generell zur Verfügung stehen. In der Gestaltung des Körpers manifestiert sich also ein Lernprozess, in dem von frühester Kindheit an die objektiv vorhandenen Ressourcen sowie kulturelle Interessen in Neigungen bzw. subjektive körperliche Dispositionen transformiert werden, die wiederum die wiederum spezifische körperliche Ausdrucksformen nahe liegend und selbstverständlich erscheinen lassen (Penz, 2004, S. 39ff). Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang von „Inkorporierung objektiver Verhältnisse“ und meint damit, dass sich die verschiedenen Selbstdarstellungsweisen (des Körpers) nicht von ungefähr ergeben. Vielmehr wird die soziale Zugehörigkeit durch die Herausbildung eines Habitus inkorporiert bzw. innerlich verleiht. Diese Operationsweise des Habitus versteht Bourdieu als ein Formprinzip von Praxisformen, das für einen Handelnden, eine Gruppe von Handelnden oder eine Klasse typisch ist und in verschiedenen Bereichen des Daseins identifizierbar ist, und das auch dem körperlichen Ausdruck zugrunde liegt (Koppetsch 2000; S.9). Um daher nochmals die bedeutende Rolle des Körpers zu betonen, gilt es festzuhalten, dass die Dispositionen des Habitus nicht bewusst erlernt werden, sondern durch die praktische Teilhabe an gemeinschaftlichen Handlungsvollzügen erworben werden (Michel 2006, S. 104). Laut Bourdieu (1979) überträgt sich das wesentliche des *modus operandi*, d.h. des Habitus, „unmittelbar auf die Praxis, wird praktisch ohne jemals die Ebene des Diskurses zu beanspruchen. Nicht „Modelle“, sondern die Handlungen der anderen werden nachgeahmt“ (Bourdieu 1979, S. 189f). Auf diesem Wege der „Mimesis“ werden die grundlegenden Prinzipien und Schemata einer Gesellschaft präreflexiv „inkorporiert“ (Michel 2006, S. 104). Mimetische Prozesse sind somit keine bloßen Wiederholungen, da diese Nachahmungen und Prozesse des Ähnlich-Werdens nie das gleiche erzeugen, sondern Prozesse des eigenständigen Nachschaffens sind. In ihnen erfolgt eine Bezugnahme auf andere Menschen, soziale Situationen, andere Welten, oft in der Absicht diesen ähnlich zu werden (vgl. Bohnsack/Marotzki/Meuser 2003; S. 118).

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass sich am Körper die soziale Ordnung dokumentiert, wie es Hahn und Meuser (2002) treffend auf den Punkt bringen. In der Sozialisation wird unserem Körper ein spezifischer Habitus eingeschrieben. Dieser generiert nicht nur typische Muster des Handelns, er bewirkt auch, dass sich die Körper in typischer und das heißt wiedererkennbarer und zurechenbarer Weise präsentieren (Meuser 2002; S. 31). An den Körperpräsentationen bzw. an dem Gespür der Akteure für Nuancen der

Körperpräsentationen sind im Übrigen Bourdieus (1982; 1987) „feine Unterschiede“ erkennbar (ebd.).

Um nun einen Bogen zu meinem Erkenntnisinteresse zu spannen, ist es nötig auf ein im Prinzip altes, aber nach wie vor aktuelles und in einer „Inszenierungsgesellschaft“ (Willems & Jurga 1998) an Relevanz gewinnendes Phänomen hinzuweisen – nämlich die Präsentation von Körpern durch Bildmedien. Die gegenüber der face-to-face Interaktion veränderte Wahrnehmungssituation führt zu einer gesteigerten Repräsentation eines produzierten (Körper-)Ideals. Der Körper wird somit im Bild neu erfunden, der bildlich repräsentierte Körper erhält eine eigenständige soziale Bedeutung (Hahn & Meuser 2002, S. 10).

Hahn und Meuser (2002) gehen davon aus, dass in der Folge Körperzeichen der durchschnittlichen, „unverstellten“ Körperpräsentationen gegenüber der Telepräsenz als Abweichung interpretiert werden können. Genau an diesem Punkt knüpft die vorliegende Arbeit an, wobei dem Forschungsparadigma der qualitativen Methoden entsprechend nicht von vornherein davon ausgegangen wird, dass die eigene Körperlichkeit als Abweichung vom Ideal empfunden wird. Vielmehr ist es durch den Vergleich von verschiedenen Bildern, kommerziellen wie privaten, nun möglich, die soziale Bedeutung des bildlich repräsentierten Körpers zu rekonstruieren bzw. auf visueller Ebene empirisch zu untersuchen, wie der medial inszenierte Körper zum Eigenen in Bezug gesetzt wird.

2.3 Körperlichkeit und Werbung

Nun soll knapp beleuchtet werden, welche Rolle die Werbung im Kontext von Körperlichkeit und Inszenierung spielt, da die zur Untersuchung verwendeten kommerziellen Bilder ausschließlich aus der Printwerbung stammen. Außerdem soll ein kurzer Einblick darin gewährt werden, wie der Körper in den Bildmedien präsentiert wird und vor allem wie sich diese globalisierten Bilder im körperlichen Habitus niederschlagen bzw. wie sie verkörpert werden.

Mit Medienbildern sind wir ständig konfrontiert. Zieht man Studien aus den 90er Jahren heran, so mag man feststellen, dass bereits damals amerikanische wie deutsche Kinder mehr Stunden vor dem Fernseher als in der Schule verbracht haben (Drolshagen 1995; S. 98; In: Posch 1999, S. 100). Eine ähnliche Tendenz des Fernsehkonsums zeichnet sich auch für

Österreich ab¹⁶. So ist der Gedanke naheliegend, dass uns diese Bilderflut nicht unberührt lässt. In diesem Zusammenhang meint Krotz (2008), dass soziales Handeln heute in einer medial-geprägten Umwelt geschieht und sich somit ohne Bezug auf den Mediatisierungsprozess¹⁷ nicht fassen lässt (Thomas & Krotz 2008, S. 29; Krotz 2008; S. 55f). Medien werden heute als untrennbar mit dem Identitätskonzept verknüpft angesehen, da sie ein breitgefächertes Angebot an Identitätsmustern liefern (Krotz 2003; S. 42). Das medienübergreifende Genre „Werbung“ spielt dabei eine wichtige Rolle. Wie Ferchhoff (1999) bereits Ende der 90er Jahre konstatierte, sind es zweifellos nicht immer nur die Produkte selbst, sondern vielmehr die mit den beworbenen Produkten verknüpften Lebenskontexte und Lebensstile (Ferchhoff 1999, S. 237), die auf Interesse der Konsumenten und Konsumentinnen stoßen.

Die Macht der Werbung liegt nun einerseits darin, dass sie immer und überall gegenwärtig ist, und dass andererseits diese ständige Berieselung durch Vorbilder aus der Werbung Verhaltens- und Denkweisen beeinflusst, indem sie sie abschwächt oder verstärkt (Posch 1999, S. 108). Man bedenke ebenfalls, dass es sich dabei um keinen nationalen oder gar regionalen Effekt handelt. Die Werbung ist heutzutage im Zuge der Entwicklung globaler Mediensysteme über verschiedene Kulturräume hinweg schaltbar. In gewisser Weise ist eine übergreifende Konsumkultur entstanden, deren zentrale „Botschaften“ über die Werbung und andere massenmediale Angebote vermittelt werden (Willems/Jurga 2000; S. 252). Das System der Werbung funktioniert auf der Basis geschlechtsklassenspezifischer Zeichen, die Aspekte der Weiblichkeit und Männlichkeit involvieren (Derra, Eck & Jäckel 2008; S. 26). Goffman (1981) geht jedoch davon aus, dass die Darstellungen der einzelnen Geschlechter keinen biologischen Ursprung haben, sondern dass ihre Wurzeln in der Kultur zu suchen sind (Goffman 1981; S. 37). Man kann davon ausgehen, dass die Differenzierung von Menschen nach ihrem Geschlecht eine fundamentale soziale Klassifikation darstellt (Willems/Jurga 2000; S. 260). Die Angehörigen beider Geschlechtsklassen werden in einem endlosen

¹⁶ Die Abteilung Medienforschung des Österreichischen Rundfunks (ORF) dokumentiert den deutlichen Anstieg des TV-Konsums in den Jahren 1991-2010. Den Daten nach erreicht der Wert des Fernsehnutzungsverhaltens im Jahr 2010 einen weiteren Höhepunkt
http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_nutzungsverhalten.htm

¹⁷ Anm.: Unter „Mediatisierung“ meint Krotz, die durch die wachsende Zahl medialer Kommunikationsformen wachsende, Vermischung von Medienwirklichkeit und sozialer Wirklichkeit, die wiederum durch die Entgrenzung von räumlichen und zeitlichen Bedingungen medial vermittelter Kommunikation erzeugt wird. Veränderte gesellschaftliche Kommunikation und kommunikativ konstruierte Wirklichkeit sind die Folge (vgl. Derra, Eck & Jäckel 2008).

„Sortierungsvorgang“ einer unterschiedlichen Sozialisation unterworfen. Als Folge davon lagert sich eine geschlechtsklassenspezifische Weise der äußeren Erscheinung, des Handelns und Fühlens subjektiv über das biologische Muster, die dieses ausbaut, missachtet oder durchkreuzt (Goffman 1994; S. 109). Man kann also von geschlechtsklassenspezifischen Ensembles von Stilen sprechen und dies auf den Habitus zurückführen (Willems/Jurga 2000, S. 260).

Als Orientierung für die Darbietung des sozialen Geschlechts fungieren nach Goffman (1981) die Unterwerfungsgesten sowie der Eltern-Kind-Komplex¹⁸ (vgl. Derra, Eck & Jäckel 2008; S. 4), auf den in weiterer Folge eingegangen wird. Bestimmte Verhaltensweisen oder Darstellungen erscheinen als kulturelle und kulturspezifische Typen von „Zeige-Verhalten und Aussehen“, die darauf spezialisiert sind, eine bestimmte „informierende Funktion“ besonders effektiv zu erfüllen (Willems/Jurga 2000, S. 261). Ritualisierungen, wie die des sozialen Geschlechts fungieren demnach als „Aufhänger“, an denen sich ein Verstehen „auf den ersten Blick“ festmacht (Goffman 1981, S. 18). Goffman geht nun davon aus, dass die Ritualisierungen der Geschlechterinteraktion die Asymmetrien der Eltern-Kind-Beziehung modulieren, wobei die männliche Seite die „Rolle“ der Eltern und die weibliche die „Rolle“ der Kinder besetzt (ebd.), wobei „modulieren“ hier bedeutet, dass die „Ur-Bedeutung“ des Eltern-Kind-Komplexes“ modifiziert konserviert wird (Willems/Jurga 2000, S. 262). Indem die Werbung nun solche ohnehin ritualisierten Verhaltensweisen aufgreift und sie erneut stilisiert, kommt es zu einer „Hyper-Ritualisierung“ (Derra, Eck & Jäckel 2008, S. 4; vgl. auch Goffman 1981; S. 328). Es reicht nun nicht Männer und Frauen einfach nur darzustellen, sondern es werden Vorstellungen darüber gemacht, wie sie sind bzw. sein sollen (Forster 1995; S. 57). Solch stereotype Vorstellungen gewährleisten ein einfaches und somit schnelles Verständnis der Werbebotschaft, weshalb davon auszugehen ist, dass es für die Werbung besonders zweckmäßig ist, das System der Zweigeschlechtlichkeit aufrecht zu erhalten und als Maß für die gesellschaftliche Bedeutung von Geschlechtstypen zu fungieren (Derra, Eck & Jäckel 2008; S. 5).

Ziel der vorliegenden Studie ist es jedoch nicht zu analysieren, wie Frauen und Männer in der Werbung stilisiert werden bzw. wie die Zweigeschlechtlichkeit in der Printwerbung dargestellt wird oder ob die heutige mediale Geschlechterdarstellung eine konservierte Modifizierung der Ur-Bedeutung des „Eltern-Kind-Komplexes“ ist. Vielmehr geht es darum

¹⁸Im Übrigen findet sich insbesondere in der Eltern-Kind-Beziehung die tiefe, emotionale Identifikation, die Bourdieu als Voraussetzung für mimetisches Handeln sieht (Bourdieu 1993, S. 136; In Michel 2006; S. 105).

zwar einerseits den Fokus auf die mediale Zurichtung des Frauenkörpers zu legen, andererseits aber sehr wohl die Rolle dieser Stilisierung im Kontext der eigenen, körperlichen Weiblichkeit zu beleuchten. Konkret bedeutet dies die Analyse der kommerziell-medialen weiblichen Körperlichkeit sowie deren Relevanz für die eigene, subjektive Körperlichkeit. Ob das mediale Bild der Frau im Kontext der eigenen (weiblichen) Körperlichkeit eine Rolle spielt – und wenn ja, welche – ist das primäre Ziel, die Leitfrage dieser Studie.

Damit grenzt sich die vorliegende Arbeit im Übrigen klar von Studien ab, die auf Basis von ikonischem Material auf einen Geschlechtervergleich abzielen. Etliche Forscherbeschäftigten sich mit der Präsentationsform von Männern und Frauen in (Presse-)Fotos, wobei vor allem die Kopf- bzw. die Gesichtsbetonung auf Fotos männlicher Personen im Vergleich zu einer stärkeren Körperbetonung auf Fotos weiblicher Personen festgestellt werden konnte (vgl. Archer u.a. 1983; s. auch Schmerl 2004). Dieser Effekt ist in Werbefotos (Archer u.a. 1983; Niedermeier/Rokitta 1989; Dreckmann 1998) ebenfalls nachweisbar. Diese diskriminierenden Seiten polarer Geschlechterklischees vom Typus „Mann/Geist/Verstand“ versus „Frau/Sinnlichkeit/Körper“ sind auch in der westlichen Kultur seit den Arbeiten der zweiten Frauenbewegung gründlich analysiert worden; sei es für die bildenden Künste (Berger 1996; vgl. auch Wex 1980) oder den Bereich der Massenkultur (vgl. z.B. für Printwerbung und Fotografie Schmerl 1983; 1992). In der vorliegenden Arbeit wird kein Vergleich zwischen den Geschlechtern angestrebt. Der Fokus dieser Arbeit liegt vielmehr auf den Inszenierungen bzw. den medialen Darstellungsweisen des *weiblichen* Körpers.

Indem der Fokus auf die Darstellung der Frau bzw. des weiblichen Körpers in den Printmedien, und damit kommerziellen Bildern, gleichzeitig aber auch auf die Darstellung des eigenen weiblichen Körpers in privaten Bildern gelegt wird, rückt der Vergleich zwischen diesen beiden Bildarten in den Vordergrund. Anhand der Analyse und des Vergleichs dieses kommerziellen und privaten Bildes soll empirisch untersucht werden, welche Rolle das mediale Bild der Frau im Kontext der eigenen (weiblichen) Körperlichkeit spielt.

2.3.1 „Sex sells“

Wie sich bei Betrachtung der Fälle zeigt bzw. in der vorliegenden Arbeit zeigen wird¹⁹, ist dieser Punkt des oben erwähnten Geschlechterklischees vom Typus „Frau/Sinnlichkeit/Körper“ ein wichtiger. Die qualitative Forschungspraxis ist eine reflexive, wodurch der untrennbare Zusammenhang von Theorie und Beobachtung bzw. Theorie und Erfahrung verdeutlicht wird (vgl. Bohnsack, 2008; S: 28)²⁰. Die qualitative Forschung erlaubt somit eine zirkuläre, diskursive Behandlung eines Phänomens, d.h. im Zuge des Erhebens die theoretische Positionierung abändern und vertiefen zu können, sodass ich an dieser Stelle auf diesen Punkt der Darstellungsweisen der Frau in der Printwerbung näher eingehen will. Konkret soll in diesem Kapitel ausgeführt werden, in welchem Kontext die Begriffe „Körper“ und „Sexualität“ zueinander stehen und welche Bedeutung sie für die vorliegende Arbeit haben.

„Sex sells“ meint den Zustand bzw. die Tatsache, dass sich Produkte, die mit sexuellen Inhalten beworben werden, wesentlich besser verkaufen lassen als weniger „Sex-reiche“ Werbungen, wenn man so will. Dieses Phänomen wird auch aktuell in dem in der Einleitung beschriebenen Artikel in der „Zeit“ behandelt. Es geht daher konkret um die Verwendung erotischer Bildbreite in der Werbung. Längst haben die Medien, insbesondere die Werbung, die Lust des Menschen als Motivator entdeckt. In den 70er Jahren beginnt die sexuelle Freiheit – auch in der Werbung (Jendrosch, 2000, S. 21). Eine Werbung der Fa-Seife macht die Zuseher langsam aber sicher mit der körperlichen Nacktheit in der Werbung vertraut. Die sexuelle Gewöhnung und Emanzipation geht in den 80er Jahren weiter voran bis es in den 90er Jahren zum Zerfall klarer Wertvorstellungen kommt, sodass fortan der kleinste gemeinsame Nenner der Werbegestaltung das kollektive Luststreben ist (vgl. ebd.).

¹⁹ Anm.: Sexualität im Sinne von Erotik im Kontext von Körperlichkeit spielt vor allem für die mediale Zurichtung bzw. Inszenierung der Frau eine wesentliche Rolle. Um Aussagen bezüglich des Umgangs mit dem eigenen Körper machen zu können, muss die individuelle sexuelle Entwicklung ausgeführt werden, die letztlich auch ausschlaggebend für die zu herausarbeitende Typologie im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist.

²⁰ Anm.: Dieser Gedanke des Zirkels bzw. der reflexiven Beziehung zwischen methodischen Regeln einerseits und Forschungspraxis andererseits ist gründlich in der Hermeneutik ausgearbeitet worden und zwar als „hermeneutischer Zirkel“ von Habermas (1969) der sich von Poppers hypothetisch-deduktiver Vorgehensweise abgrenzt (vgl. Bohnsack 2008; S. 28).

Die menschliche Sexualität wird in den Medien in einer indirekten Form vermarktet. Diese instrumentalisierte Sexualität bzw. der Sex-Appeal ist eine universal und vielgestaltig einsetzbare Verkaufshilfe. Dabei bedient sich die Werbung sichtbar nackter Haut, sexueller Produktanspielungen und sanft Romantik aber auch durch verbale Direktheiten (vgl. Moser 1997). Dabei ist Sex in der Werbung ein Mittel sich aus der Masse der Werbereize abzuheben und aufzufallen. Werbung, die „etwas an den Mann bringen will“ muss sich geradezu prostitutiv anpreisen (Jendrosch 2000, S. 142). Die Werbegestalter scheinen dabei auf die immerwährende Wirkung der „Schlüsselreize“, ob der Konsument dies willentlich zu verhindern versucht oder nicht, zu zählen (vgl. ebd. S. 143). Denn aus biologischer Sicht, bewirken sexuelle Reize eine physische Aktivierung des Konsumenten, die mit einer Schärfung der Wahrnehmung sowie einer gesteigerten Hormonausschüttung einhergehen. Sex in der Werbung ist daher ein einfacher, aber wirksamer Schlüsselreiz, der in der Lage ist, archaische Verhaltens- und Gefühlsmuster im Konsumenten anzusprechen und auszulösen (vgl. ebd. S. 142). Diese Wirkung hat einen stammesgeschichtlichen und keinen gesellschaftlichen Ursprung, sodass das Prinzip überall auf der Welt und bei allen Menschen funktioniert.

Im Kontext von weiblicher Körperlichkeit verfolgt die Werbung ein bestimmtes Leitmotiv. Sie unterstützt nämlich systematisch das Streben nach Dünn-sein sowohl durch ihre sprachliche Ausdrucksweise als auch durch die dargestellten dünnen Modelle (vgl. Wardetzki 2011, S. 144f). Dabei sind das „dick und dünn sein in der Vorstellung der Menschen nicht nur zwei verschiedene Formen des Körperumgangs“, sondern werden „mit bestimmten Werten assoziiert“ (vgl. ebd. S. 145). Schlanksein steht demnach für Attraktivität, Erfolg, Beliebtheit und Gesundheit, während Dicksein dagegen mit Willens- und Maßlosigkeit, Unbeweglichkeit, Krankheit und Einsamkeit assoziiert wird. Dass diese mediale Zurichtung auf die Frauen offenbar eine stärkere Wirkung hat als auf Männer, argumentiert Lawrence (1987) damit, dass Frauen das „angestarrte Geschlecht“ sind und generell den Blicken der Öffentlichkeit stärker ausgesetzt sind als Männer²¹. Indem sie häufig nach außen orientiert sind, als an sich selbst, scheinen sie geeignete Opfer, um es überspitzt zu sagen, der Werbeindustrie zu sein.

²¹ Anm.: Wardetzki (2011) stellt das Körperbild, das in der Werbung kursiert, in den Kontext von Essstörungen und Bulimie, die mit der verstärkten Präsenz der Männer in der Werbung nun auch in der männlichen Bevölkerungsgruppe immer häufiger diagnostiziert wird (vgl. ebd. S. 147).

3 Metatheoretischer Rahmen

3.1 Rekonstruktive Sozialforschung und Qualitative Bildanalyse

Indem der Fokus auf die Rolle des medialen Bildes der Frau im Kontext deren eigener Körperlichkeit liegt, zielt die Studie auf die Rekonstruktion gruppenspezifischen Habitus ab. Durch den Vergleich von Bildern – kommerziellen und privaten – soll anhand dieses ikonischen Materials analysiert werden, wie der kommerziell vermittelte Körper zum eigenen Körper in Verhältnis gesetzt wird und was sich auf visueller Ebene in der eigenen Darstellung dokumentiert. Daher ist ein qualitativer bzw. rekonstruktiver methodologischer Rahmen zu wählen. Diesem wird mit der dokumentarischen Methode Rechnung getragen.

Diese spezifische Forschungsmethode geht auf Mannheim (1980) zurück, der in enger Zusammenarbeit mit Panofsky stand. Letzterer wiederum gilt als der Vorreiter in der qualitativen Bildinterpretation, weil er Mannheims Ideen des konjunktiven Erfahrungsraums und des Dokumentsinns auf die Interpretation von Bildern umlegte. Für Panofsky war es das geeignete Hilfsmittel, um den habituellen Rahmen einer ganzen Epoche erfassen zu können. Letztendlich waren es vor allem Panofskys (2002) und Imdahls (1996) Arbeiten, die die jüngste Entwicklung der dokumentarischen Methode – nämlich der Fokussierung auf ikonisches Material, d.h. Bilder – anregten. Die dokumentarische Methode, wie sie von Mannheim beschrieben wird, unterscheidet zwischen zwei Ebenen von Bedeutungen: den immanenten Sinngehalt und den Dokumentsinn. Während der immanente Sinngehalt kommunikativ generalisierbar ist, muss der Dokumentsinn erst herausgearbeitet werden. Die Aufgabe des Forschers ist es nun, dieses atheoretische, in alltägliche Praxis, Handlung und Wahrnehmung eingebettete Wissen mittels bestimmten Interpretationstechniken herauszuarbeiten. Dabei gilt es, das „was“ von dem „wie“ zu unterscheiden. Das Letztere ermöglicht Aussagen über den Dokumentsinn eines Phänomens.

Diese Wissenssoziologie von Karl Mannheim spielte auch bei Panofskys *ikonographisch-ikonologischer* Analyse eine Rolle, der sich wiederum explizit vor allem auch Karl Mannheims dokumentarische Methode bezogen hatte (Bohnsack 2008; S. 158). Denn der für Panofskys Methodologie konstitutive Wechsel der AnalyseEinstellung von der Ikonografie zur Ikonologie ist vergleichbar mit Mannheims Unterscheidung von immanentem und

dokumentarischem Dokumentsinn. In diesem Wechsel vom Was zum Wie liegt auch Panofskys Differenzierung zwischen der Ikonologie und der Ikonografie zugrunde, wobei bei Panofsky die Frage nach dem Was nicht nur die Ikonografie umfasst, sondern auch die *vor-ikonografische* Ebene. Des Weiteren sind die ikonografische und die ikonologische Ebene voneinander zu unterscheiden.

Auf der vor-ikonografischen Ebene geht es zunächst darum, die auf einem Bild sichtbaren Objekte, Phänomene oder Gegenstände – also „künstlerische Motive“ (Panofsky 1975; S. 36-37) – zu identifizieren. Erst auf der ikonografischen Ebene werden diese künstlerischen Motive bzw. die Kombination künstlerischer Motive mit objektivierten und sprachlich ohne weiteres explizierbaren Wissensbeständen verknüpft. Im Zuge dieser ikonografischen Analyse, die auf der Ebene des Was bzw. mit Beobachtungen erster Ordnung operiert, ist es möglich Typen von Handlungen oder Motive zu identifizieren (Bohnsack 2008; S. 159). Genauer gesagt, werden „Um-zu-Motive“ unterstellt, die Panofsky am Beispiel der Gebärde „Hut-ziehen“ erläutert. Auf vor-ikonografischer Ebene mag es lediglich ein Anheben der Kopfbedeckung sein; auf ikonografischer Ebene lässt sich in dieser Handlung ein „Um-zu-Motiv“ charakterisieren: man zieht seinen Hut, *um* zu grüßen.

Die dritte und letzte Ebene ist die ikonologische Ebene, die sich auf das Wie, auf den modus operandi der Herstellung bzw. Erstehung der Gebärde gerichtet ist. Er kann Ausdruck eines Milieus, einer zeitgeschichtlichen Phase oder einer Generation sein. Um den ikonologischen Sinngehalt zu erfassen, muss man nach Panofsky jene zugrundeliegenden Prinzipien enthüllen, die die Grundeinstellungen einer Klasse beispielsweise enthüllen.

Indem diese Ebenen voneinander unterschieden werden, ist eine formulierende und reflektierende Interpretation des Bildes möglich. Im Zuge der Analyse ist es jedoch wichtig – ähnlich wie bei der dokumentarischen Methode textlichen Materials – das konjunktive Wissen bzw. jegliches Vorwissen zu suspendieren. Andernfalls wäre uns die Möglichkeit versperrt oder erschwert, der bildlichen Repräsentation in ihrer Eigengesetzlichkeit und eigentümlichen Sinnkomplexität gerecht zu werden, die uns neue Zugänge eröffnet zum je spezifischen oder milieutypischen konjunktiven Erfahrungsräum, oder auch „Habitus“ (Bohnsack 2008; S. 165). Daher ist neben der Beschreibung der vor-ikonografischen und ikonografischen Sinnebene vor allem die Berücksichtigung der formalen Bildkomposition eine entscheidende Voraussetzung, um Zugang zu einer Sinnebene zu gewinnen, die nur durch ikonografisches Wissen nicht zu vermitteln ist.

Im Zuge der Rekonstruktion der formalen Bildkomposition bzw. der Bildanalyse stellte sich heraus, dass die Relation zwischen Schärfe und Unschärfe im Bild ebenfalls ein wichtiger Aspekt der Bildgestaltung, vor allem in den kommerziellen Bildern, ist. Die Tiefenschärfe ist ein wertvolles Gestaltungsmittel, mit dem sich die Aufmerksamkeit innerhalb des Bildes auf die wichtige Stelle lenken lässt²².

Da Fotografien und Bilder nur zweidimensional sind, gibt die selektive Schärfe dem Bild ein Maximum an Raumwirkung. So wird trotz fehlender Dreidimensionalität die Illusion räumlicher Tiefe erzeugt. Der Betrachter des Bildes wird dadurch in das Bild, in diese inszenierte Wirklichkeit hinein geholt und beobachtet die relevanten Elemente des Bildes, nämlich jene, die scharf abgebildet werden. Damit wird gleichzeitig Rechnung getragen, dass die beworbenen Produkte und die Modelle, die zumeist im Vordergrund abgebildet werden, die ungeteilte Aufmerksamkeit des Betrachters bekommen. Denn bei einem (ebenfalls) scharfen Hintergrund fragt man sich unwillkürlich nach dem Sinn, den der Hintergrund für das Bild hat, womit automatisch die Aufmerksamkeit von den abgebildeten Bildproduzenten abgelenkt wird. Der unscharfe Hintergrund erfüllt demnach einen anderen Zweck; er stellt die Szenerie in einen bestimmten Kontext und überlässt die Details der Phantasie des Beobachters. Gleichzeitig wird dieser nicht unnötig irritiert und kann sich den wichtigen Elementen des Bildes widmen.

Die Wirkung von Schärfe und Unschärfe im Bild wurde unter anderem bei einer wissenschaftlichen Tagung in Hildesheim thematisiert²³. Was kann „Hillarys Hand – zur politischen Ikonographie der Gegenwart“ sagen (siehe Abbildung 1: "Hillarys Hand")? Technische Aspekte des Bildes unterstützen den Eindruck, dass Hillary Clinton im Zentrum des Geschehens ist. „Der Fokus liegt auf ihrem Gesicht, sie sitzt in der Mitte der rechten Bildhälfte, viele planimetrische Merkmale (die Aglaja Przyborski und Jürgen Raab aufzeigten) verweisen auf sie“ heißt es in einem, in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienen, Artikel (Schulz, „F.A.Z.“, 2011). Außerdem wird anschaulich gemacht, dass neben Marshall Webb vor allem Hillary Clintons (emotionale) Geste scharf im Bild ist. Es wird

²² Anm.: Wertvolle Tipps zur Bildgestaltung mit Schärfe und Unschärfe bieten Fotografie-Bücher oder auch sog. Fotoschulen im Internet: <http://eye.de/fotoschule-schaerfe.shtml> (letzter Zugriff: 17.02.2012). Dieser wurden auch die folgenden Informationen bzgl. Schärfe und Unschärfe entnommen.

²³ Anm.: Dabei handelte es sich um einen zweitägigen „Interdisziplinären Workshop zur Bildanalyse“ der Universität Hildesheim zum Zwecke etwas zur „politischen Ikonographie der Gegenwart“ herauszufinden. Der Titel des Workshops, „Hillary Hand“, fokussierte dabei auf jenes Bildelement, das das Interesse der Welt auf sich zog (vgl. Gmuer, „Süddeutsche.de“, 2011).

deutlich, dass das Bild eine Inszenierung menschlicher Regierung und Regung ist, wie es Przyborski letztlich auf den Punkt brachte (vgl. Gmuer, „Süddeutsche.de“, 2011). So, wie die Protagonisten aus dem Bild heraus starren, so zieht es uns als Betrachter in das Bild hinein und bietet die Möglichkeit, diese Regung zu beobachten. Der Wirkung von Schärfe und Unschärfe widmet sich ebenfalls Przyborski (2011) in einem unveröffentlichten Manuskript mit dem Arbeitstitel „Objektive Betroffenheit – atmosphärische Macht“.



Abbildung 1: "Hillarys Hand"²⁴

In der vorliegenden Arbeit wird zu zeigen sein, ob sich dieses Element der Bildgestaltung in den einzelnen Bildern zeigt, wobei lediglich die Frage interessant ist, wie es zum Bild beiträgt im Sinne davon, was die Unschärfe-Schärfe-Relation aus dem Bild macht.

3.1.1 Zum Habitus-Begriff in der rekonstruktiven Sozialforschung

Die dokumentarische Methode von Mannheim und die darauf basierende qualitative Bildanalyse von Panofsky zielen auf die Rekonstruktion des „modus operandi“ ab, in dem sich der individuelle oder kollektive Habitus dokumentiert (Bohnsack 2008; S. 60). Liest man sich in die Literatur, die den Habitus-Begriff theoretisch fassen sollen, so kommt man um die

²⁴ <http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-4063674,00.html>, letzter Zugriff: 17.02.2012

Namen Mannheim, Bourdieu oder auch Panofsky nicht drum herum; die jedoch alle miteinander zusammenhängen.

Bourdieu knüpft beispielsweise an die Verwendung des Habitus-Begriffs bei dem Kunsthistoriker Panofsky an (ebd. S. 151). Dieser ist wiederum mit seiner ikonologischen Methode der dokumentarischen Methode von Mannheim gefolgt. „Im Sinne von Panofsky und in seiner Nachfolge auch im Sinne von Bourdieu wird jene dem „Dokumentsinn“ bei Mannheim entsprechende „sekundäre Sinnschicht“ dann sichtbar, wenn die „primäre Sinnschicht“ der Praxisformen, zu welcher der „Ausdruckssinn“ (das intentionale Prinzip des Handelns) gehört, transzendiert wird. Dies geschieht auf dem Wege der Rekonstruktion der generativen Praxis, des Erzeugungsprinzips der Praxisformen, nämlich des Habitus“ (ebd.).

Der Habitus ist das hinter den Praxisformen liegende und sie generierende Moment und somit ist es zugleich „*Erzeugungsprinzip* objektiv klassifizierbarer Formen von Praxis und *Klassifikationssystem* (principium divisions) dieser Formen“ (Bourdieu 1982, S. 277). Der Habitus strukturiert also sowohl das Handeln als auch die Wahrnehmung und Bewertung eigenen und fremden Handelns und ist „nur höchst bruchstückhaft dem Bewusstsein zugänglich“ (ebd. S. 283). Habituelles Handeln kann demnach als eines verstanden werden, das und zutiefst selbstverständlich ist, dessen Bewusstmachung uns im unmittelbaren Handeln stören würde (vgl. Przyborski; Wohlrab-Sahr, 2009; S. 34). Die Aufgabe der dokumentarischen Methode ist es durch genetische Interpretation zu dieser generativen Formel, dem Habitus, vorzudringen.

Der Habitus im Sinne von Bourdieu ist jedoch „nicht nur strukturierende (...) sondern auch strukturierte Struktur“. Bourdieu spricht damit die „objektiv klassifizierbaren Lebensbedingungen“ an, die den Habitus strukturieren. Genauer gesagt wird der klassenspezifische Habitus strukturiert durch die, die Klassen konstituierenden, je nach spezifischen „Kapitalkonfigurationen“, d.h. Konfigurationen, die durch das je unterschiedliche Ausmaß der Teilhabe am ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapital bestimmt sind. Während die Praxisformen durch den Habitus generiert werden, Bourdieu spricht in diesem Kontext vom „Raum der Lebensstile“, liegt die Genese des Habitus selbst also im „Raum der objektiv gegensätzlichen Soziallagen“ (ebd. S. 286).

Dieser Aspekt ist besonders im Hinblick auf das Schönheitshandeln bzw. die intuitiven Körperhaltungen relevant. Denn nach Penz (2004) ist das Schönheitsspiel ebenfalls ein sowohl strukturierendes als auch ein (vor-)strukturiertes Feld, in dem ökonomisches, kulturelles und

soziales Kapital eine wesentliche Rolle spielt. So werden einerseits gesellschaftliche Verhältnisse in dem Schönheitshandeln ausgedrückt, andererseits ist das Schönheitshandeln selbst von den spezifischen Kapitalkonfigurationen, die dem/der Einzelnen zur Verfügung stehen, bedingt. Zusammenfassend kann man also eine Wechselwirkung zwischen der sozialen Lage und dem Schönheitsspiel schlussfolgern.

Dies dokumentiert sich letztendlich auch in dem weiblichen, körperlichen Habitus, der sich nicht nur geschlechtsspezifisch sondern immer auch klassenspezifisch generiert. So entstehen körperliche Gewohnheiten immer im Kontext der sozialen Lage oder wie Penz schreibt: „Das Geschlecht ist [...] eine fundamentale Dimension des Habitus, wobei die geschlechtsspezifische Prägung von Erlernen der Rangunterschiede, also der Klassenordnung, nicht zu trennen ist: Zu erlernen, was sich als Frau gehört, bedeutet zugleich immer zu erlernen, was sich als Arbeiterin, Angestellte, Managerin oder als Hausfrau on einem Arbeiter- oder Angestelltenhaushalt gehört“ (Penz, 2004; S. 50). Demnach ist das Schönheitsspiel bzw. die Körperlichkeit doppelt artikuliert (geschlechts- und klassenspezifisch), was so viel bedeutet, dass jeweils unterschiedliche Bedeutungsschichten oder –Dimensionen des Falles zu berücksichtigen sind. Mittels der soziogenetischen Interpretation, die auf der Rekonstruktion der Erfahrungsräume derjenigen aufbaut, die Gegenstand der Forschung sind (Bohnsack 2008; S.152), wird man diesem Anliegen gerecht, was wiederum die Methoden der rekonstruktiven Sozialforschung erfordert. Durch diese spezifische Art der genetischen Interpretation wird der Fall nicht lediglich in *einer* Bedeutungsschicht oder –dimension, und d.h. in *einer* Typik erfasst, sondern zugleich in unterschiedlichen Dimensionen oder Erfahrungsräumen des Falles, sodass unterschiedliche Typiken in ihrer Überlagerung, Verschränkung ineinander und wechselseitigen Modifikation sichtbar werden (ebd. 157f). Beim Modell der Typenbildung, wie sie im Rahmen der dokumentarischen Methode ausgearbeitet wurde, geht es darum, die Grenzen des Geltungsbereichs eines Typus dahingehend zu bestimmen, dass fallspezifische Beobachtungen unterschiedlichen Typiken zugeordnet werden können (Przyborski; Wohlrab-Sahr 2009; S. 47). An einem Fall lassen sich damit grundsätzlich immer mehrere Typiken oder Dimensionen unterscheiden, deren Überlagerung es mittels komparativer Analyse zu ermitteln gilt (ebd.; vgl. auch Przyborski/Slunecko 2009).

3.2 Zum Bild

Um die Bedeutung von Bildern als Medium alltäglicher Verständigung in der qualitativen Sozialforschung erfassen zu können, bedarf es einer Differenzierung zwischen zwei sehr unterschiedlichen Arten der bildhaften Verständigung. Und zwar gilt es eine Verständigung *über* das Bild zu unterscheiden von einer Verständigung *durch* das Bild (Bohnsack 2008; S. 156). Eine intersubjektive Verständigung *durch* das Bild bedeutet eine Kommunikation im Medium Bild, also jenseits des Mediums von Sprache und Text. Laut Bohnsack sind in dieser Unterscheidung zwischen einer Verständigung *durch* das Bild von jener *über* das Bild Annahmen über unser alltägliches Verstehen und Handeln impliziert die weit in die Handlungs-, Zeichen-, Wissens- und Erkenntnistheorien hineingreifen (ebd. S. 157).

Die Ebene der Verständigung im Medium des Bildes ist weitgehend eine vorreflexive. Das heißt, dass es sich um eine Verständigung handelt, die sich unterhalb der begrifflich-sprachlichen Explizierbarkeit vollzieht (vgl. Bohnsack, 2008, S. 157). „Die bildhafte Verständigung ist eingelassen in die stillschweigenden oder „atheoretischen“

Wissensbestände, wie sie bei Karl Mannheim (1980) genannt werden. Diese Wissensbestände orientieren und strukturieren vor allem das habituelle, das routinemäßige Handeln. Das Handeln auf dieser vorreflexiven Ebene wird ganz wesentlich erlernt im Modus der Verinnerlichung bzw. der „mimetischen“ Aneignung (vgl. Wulf 1998) von sozialen Szenerien, von Gebärden, Gestik und Mimik, die im Medium des Bildes dann auch vergegenwärtigt und verstanden werden“.

Indem die Bilder von den jeweiligen Gruppen selbstständig ausgewählt bzw. von ihnen jeweils autorisiert wurden, wird hier davon ausgegangen, dass die Bilder als ikonisches Material, auf welchem die Auswertung und Interpretation basiert, als Dokument für die Gruppe stehen und sich somit in diesen Bildern der gruppenspezifische, kollektive Habitus dokumentiert. Der „Wesenssinn“, der sich in dem Material bzw. in den Bildern dokumentiert ist der ikonologische Sinngehalt, welchen Panofsky (1989) auch als Habitus bezeichnet hat (Bohnsack 2009; S. 31). Doch diese Frage nach dem ikonologischen Sinngehalt zielt im Sinne von Panofsky auf den Habitus der Bildproduzent(in)en ab. Diesen Begriff und seine Bedeutung für das empirische Vorgehen gilt es zu klären. Grundsätzlich sind zwei Dimensionen oder Arten von Bildproduzent(in)en zu unterscheiden: Auf der einen Seite haben wir abbildenden Bildproduzent(in)en, also Fotografen, Künstler oder im Allgemeinen sämtliche Produzenten die hinter der Kamera stehen und noch nach der fotografischen

Aufzeichnung an der Bildproduktion beteiligt sind. Auf der anderen Seite haben wir die abgebildeten Bildproduzent(in)en, jene Personen, die vor der Kamera agieren (ebd.). Diese Unterscheidung der zwei Arten der Bildproduzent(in)en führt dann zu methodologischen Problemen, wenn sowohl die abbildenden wie die abgebildeten Bildproduzent(in)en nicht zu demselben Erfahrungsraum, d.h. zum selben Milieu gehören. In diesem Kontext kritisiert Imdahl Panofskys Fokus auf das „wiedererkennende Sehen“, auf dessen Funktion die Formen und Kompositionen reduziert sind, und stellt dem das „sehende Sehen“ gegenüber. Der ikonischen Betrachtungsweise oder eben der Ikonik wird das Bild zugänglich als ein Phänomen, in welchem gegenständliches, wiedererkennendes Sehen und formales, sehendes Sehen sich ineinander vermitteln zur Anschauung einer höheren, die praktische Seherfahrung sowohl einschließenden als auch prinzipiell überbietenden Ordnung und Sinntotalität (Imdahl 1996; S. 92). Im Zuge der ikonischen Interpretation soll man sich als Interpret(in) weitgehend vom ikonografischen Vorwissen oder von ikonografischen Sinnzuschreibungen weitgehend fernhalten, denn um zur Besonderheit und Eigensinnigkeit des Bildes vordringen zu können, muss man unterhalb der konnotativen Ebene ansetzen. Somit entscheidet sich die besondere Botschaft der bildhaften, ikonischen Zeichen auf der vor-ikonografischen oder denotativen Ebene (Bohnsack 2009; S. 33).

3.3 Zur Generationenfrage

In der vorliegenden Arbeit wird Generation im Sinne der dokumentarischen Methode bzw. im Anschluss an Mannheim (1928) als ein existentiell relevanter, konjunktiver Erfahrungsraum verstanden, der neben Geschlecht oder Bildungsmilieu existiert. Die Rekonstruktion und der Vergleich des generationsspezifischen Handelns mit medial inszenierter Körperlichkeit im Kontext von eigener Körperlichkeit ist Ziel dieser Arbeit.

Mannheim sieht die Generation fundiert durch biologische Lagerung (Geburtsjahr) und betont damit die Gemeinsamkeit einer Generation im „gleichzeitigen Aufwachsen“, wodurch jede Generation durch die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen geprägt ist, was wiederum bedeutet, dass verschiedene Altersgruppen zur gleichen chronologischen Zeit verschiedene innere Erlebniszeiten haben. Jede Generation handelt auf zwei Ebenen: Einerseits auf der Ebene der kommunikativ hergestellten Distinktion gegenüber anderen Generationseinheiten und -zusammenhängen; andererseits auf der Ebene der Konjunktion, der nicht hinterfragten

und zum Teil nicht hinterfragbaren Gemeinschaftsbildungen, die auf nicht theoretisch Expliziertes verweist. Diese konjunktiven Begrifflichkeiten sind in ihrem Gehalt nur denjenigen verständlich, die den Erlebnis- und Erfahrungszusammenhang, aus dem die Begrifflichkeiten entsprungen sind, ebenfalls mitgemacht haben. Denn aufgrund des gemeinsamen Erlebens bestimmter historischer Ereignisse und Entwicklungen in ihrer Handlungspraxis konstituiert sich eine gemeinsame ‚Erlebnisschichtung‘.

Schließlich definiert Schäffer (2003) Generation als dynamisches Geflecht von Einheiten, Lagerungen und Zusammenhängen, das seinerseits jedoch mit anderen konjunktiven Erfahrungsräumen in Wechselwirkung steht (Schäffer 2003; S. 86). Eine empirisch valide Rekonstruktion von Generation muss daher in Relation zu Geschlecht, Bildung, Beruf, Familie und lebenszyklischen Dimensionen stehen. Des Weiteren hält Schäffer fest, dass innerhalb dieser generationsspezifischer konjunktiver Erfahrungsräume – in Verflechtung mit anderen konjunktiven Erfahrungsräumen – bestimmte Modi der Sozialität emergieren, die wiederum die Voraussetzung sind für den Erwerb von grundlegender Orientierungen, Haltungen und Dispositionen. Sie bilden einen Grundstock oder den „Fond“ (Mannheim) eines habituellen „Wissens wovon“ (Bohnsack), das nicht oder noch nicht einer Ebene des kommunikativ- generalisierten „Wissens worüber“ entspricht (ebd. S. 86). Schäffer sieht diese fundamentalen Lern- und Aneignungsprozesse als Basis für die Ausbildung generationsspezifischer konjunktiver Erfahrungsräume.

Medien haben eine zentrale Bedeutung für die „Emergenz jener fundamentalen Lern- und Aneignungsprozesse, die zur Ausbildung von generationsspezifischen konjunktiven Erfahrungsräumen führen“ (ebd. 89). Das bedeutet, dass verschiedenen Generation im Sinne von Geburtsjahrgängen im Rahmen ihrer Lern- und Aneignungsprozesse unterschiedliche Materialien zur Verfügung stehen. Dementsprechend haben die in den Spielphasen²⁵ während der sozialisatorischen Interaktion im Jugend- und früher Erwachsenenalter erworbenen Habitualisierungen andere Modi, aber auch andere Inhalte zur Folge (vgl. ebd. S. 338).

Mit diesen Inputs lässt sich das Erkenntnisinteresse nun genauer ausformulieren. Der Fokus liegt, wie bereits weiter oben erwähnt, auf der Rekonstruktion und dem Vergleich generationsspezifischen Handelns mit medial inszenierter Körperlichkeit im Kontext von der

²⁵ Schäffer (2003; S. 317ff) kommt in seiner Studie zum Schluss, dass spielerische Praxen für fundamentale Lern- und Aneignungsprozesse, die in der Zeit des Jugend- und frühen Erwachsenenalters anzusiedeln sind, beim Erwerb habituellen handlungspraktischen Wissens erforderlich sind und vor allen innerhalb der Peergroups realisiert werden.

eigenen Körperlichkeit²⁶. Es soll analysiert werden, wie Frauen verschiedener Generationen die medial inszenierte Körperlichkeit zu ihrem eigenen Körper in Verhältnis setzen. Ziel ist es somit, auf einer visuellen Ebene generationsspezifische Unterschiede in der Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper im kommerziellen Bild herauszuarbeiten.

²⁶Anm.: Auf welcher Ebene die Typologie, die im Rahmen dieser Arbeit herausgearbeitet wurde, liegt, wird in Kapitel 7.2 Phasentypische Auseinandersetzung mit dem Körper im Bild behandelt.

4 Empirische Vorgehensweise

4.1 Forschungsleitende Fragen

Nun sollen im Detail jene Fragen aufgelistet werden, die die Eckpunkte dieser Studie ausmachen. Zuvor wurde in den bisher dargelegten Theorien gezeigt, dass der Körper durchaus ein Gegenstand ist, in dem sich der individuelle Ausdruck, der Habitus dokumentiert. Im Rahmen dieser Studie soll auf visueller Ebene diese habituelle Körperlichkeit herausgearbeitet werden. Die Bilder –sowohl kommerzielle als auch private – sind dabei als ein Trägermedium gleichzeitig aber auch als eigentlicher Untersuchungsgegenstand anzusehen.

Anhand der Bilder ist es möglich den Körper auf visueller Ebene zu analysieren, ohne dass die Körperlichkeit an sich erst verbalisiert werden muss. Es wird also davon ausgegangen, dass die Bilder als Dokument für die jeweiligen Gruppen stehen und sich somit auch der gruppenspezifische, körperliche Habitus darin dokumentiert. Um dies herausarbeiten zu können, ist es nötig bis zu der dokumentarischen Sinnenebene im Zuge der Interpretationsarbeit vorzudringen. Dies wiederum ist lediglich mit den qualitativen Forschungsmethoden bzw. mit der qualitativen Bildanalyse, die analog zur dokumentarischen Methode die immanente und dokumentarische Ebene zu trennen vermag, möglich. Außerdem erlaubt die qualitative Bildinterpretation die empirische Untersuchung und Analyse der Körpererfahrung, der wiederum nur auf visueller, ikonischer Ebene begegnet werden kann. Unsere Erfahrung, unser Wissen über die Welt, unsere Weltanschauung schreibt sich sozusagen als atheoretisches Wissen (Mannheim 1928) in unsere Körper ein (Bourdieu 1993; S. 135) und kann daher nicht auf verbalem Level kommuniziert werden. Dieser körperliche Habitus dokumentiert sich in demnach lediglich auf einer visuellen Ebene, weshalb auch nur mit ikonischem Material in der vorliegenden Studie gearbeitet wird. Die Bilder stehen dabei als Dokumente der jeweiligen Gruppe bzw. des gruppenspezifischen, körperlichen Habitus und sind daher die eigentlichen Untersuchungsgegenstände der Studie.

Zusammengefasst lauten demnach die forschungsleitenden Fragen folgendermaßen:

1. Wie wird auf visueller Ebene die medial inszenierte Körperlichkeit in Verhältnis gesetzt mit der eigenen Körperlichkeit bzw. welche Rolle spielt die medial inszenierte Körperlichkeit im Kontext von eigener Körpererfahrung?
 - a. Inwiefern spielen medial omnipräsente Standards der Inszenierung von körperlicher Schönheit eine Rolle für die eigene Darstellung des Körpers?
2. Welche Homologien und/oder Unterschiede im Kontext von Körperlichkeit zeigen sich bei der Analyse und dem Vergleich von
 - a. unterschiedlichen kommerziellen Bildern (im Generationenvergleich)?
 - b. unterschiedlichen privaten Bildern (im Generationenvergleich)?
3. Welche Rolle spielt das Lebensalter im Kontext der Auseinandersetzung mit der medial inszenierten Körperlichkeit?
 - a. Finden sich auf Basis des ikonischen Materials generationsspezifische Unterschiede in der eigenen Körpererfahrung bzw. in der eigenen Darstellung?

4.2 Empirisches Forschungsdesign und Sampling

Diese Diplomarbeit entstand im Rahmen des seit 2010 laufenden ICONICOM- Projektes²⁷ an der Universität Wien unter der Leitung von Dr. Aglaja Przyborski; weitere Teilnehmerinnen sind Maria Schreiber, Saskia Lackner, Ann-Marie Peter, Theresa Funk sowie Studenten und Absolventen multidisziplinärer Fachrichtungen. Das Projekt bietet mit seinem besonderen Forschungsdesign; nämlich der Erhebung verschiedener Materialsorten wie Texte und Bilder, etliche Möglichkeiten für empirische Untersuchungen. Das vorliegende Material wurde in den gemeinsamen Forschungswerkstätten vorgestellt und in kleineren und größeren Interpretationsgruppen analysiert.

²⁷ Das Projekt von Dr. Aglaja Przyborski „Iconic Communication“ (Projektnummer V156) wird vom Austrian Science Fund (FWF) im Rahmen des Elise-Richter- Programms gefördert (<http://iconicom.univie.ac.at/>; letzter Zugriff: 11.09.2011)

Der Fokus des ICONICOM- Projektes liegt in der methodologischen Auseinandersetzung mit formalen Elementen der Bildgestaltung als Träger ikonischer Semantik²⁸. Damit gewinnt das Medium Bild als eine methodologische Option für die Human- und Sozialwissenschaften an Bedeutung, indem es als Dokument für kulturelle und soziale Phänomene steht und dementsprechend in der empirischen Forschung verwendet wird. In der von Przyborski und Slunecko (2009) zuvor vorgestellten Arbeit sollen aber auch Unterschiede oder Homologien von Verständigungsprozessen im Medium Sprache und Verständigungsprozessen im Medium Bild herausgearbeitet werden. Daher bedienen sich die Forscherinnen einer Kombination aus verbalem und bildhaftem Material (s. Abbildung 2).

Das heißt im Detail, dass anfangs kommerzielle Bilder erhoben werden, auf dessen Basis eine Gruppendiskussion initiiert wird. Zusätzlich werden die Gruppenteilnehmer und – Teilnehmerinnen gebeten ebenfalls ein privates Bild für das Forschungsprojekt zur Verfügung zu stellen. Daraufhin wird eine weitere Gruppendiskussion durchgeführt, die überwiegend das private Bild zum Thema hat. So entsteht ein Forschungsmodell bestehend aus vier verschiedenen Materialsorten; nämlich zwei Bildern (ein kommerzielles sowie ein privates) sowie je einer Gruppendiskussion zu den jeweiligen Bildern pro Gruppe. Jede der vier Materialsorten wird zur Auswertung und Interpretation herangezogen.

²⁸ Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Kommunikation *innerhalb* des Mediums (Bild); ergo ohne Worte. Für das unmittelbare Erfassen eines Bildes sind formale Strukturen (wie die perspektivische Projektion oder die planimetrische Komposition) wichtig, die es im Zuge des Projektes zu entschlüsseln gilt. Indem diese Verständigungsprozesse im Medium Bild herausgearbeitet werden, wird damit ein empirischer Zugang zu Orientierungen, Sehnsüchten und Ängsten, die in *Bildern*, wortlos, kommuniziert werden können, geöffnet. (<http://iconicom.univie.ac.at/abstract/>; letzter Zugriff: 23.01.2012)

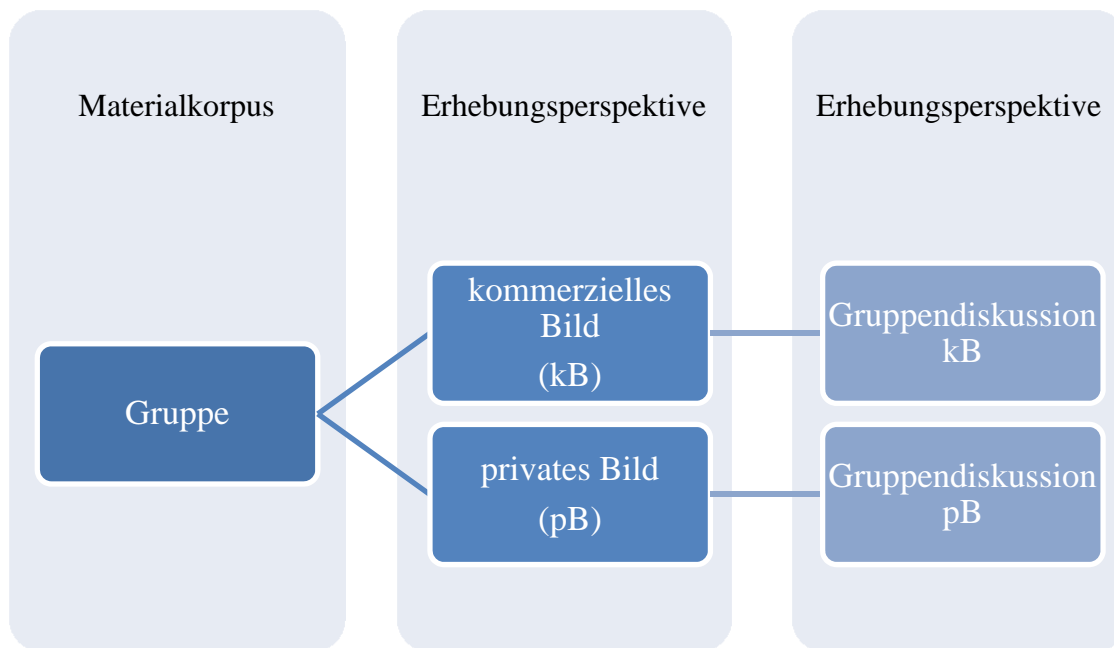


Abbildung 2: graphische Darstellung des empirischen Forschungsdesigns

Wenn auch die Durchführung und Erhebung des Materials einheitlich gehalten wurde, gestaltet sich die Auswahl, sowie die Auswertung und Interpretation des Materials in der vorliegenden Arbeit anders. Da der verinnerlichte Körperlichkeit auf einer atheoretischen Ebene begegnet werden soll, rücken automatisch nur die ikonischen Materialsorten in das Forschungsinteresse. So besteht die empirische Vorgangsweise im Zuge dieser Studie darin, Gruppen um jeweils ein kommerzielles und ein privates Bild – vorzüglicher Weise – zu Mode und Kleidung zu bitten. Die Verbindung zwischen den beiden Bildarten besteht darin, dass das private Bild von der Stimmung, vom „Feeling“ her dem kommerziellen Bild ähnelt. Denn mit dieser Vorgabe werden vor allem jene Orientierungen angesprochen, die sich nicht begrifflich theoretisch fassen lassen. Weitere Relevanzsetzungen, inhaltlich-thematischer Art beispielsweise, werden nicht an die Teilnehmerinnen herangetragen.

Für die vorliegende Studie ergibt sich somit ein Forschungsdesign, bestehend aus zwei verschiedenen Materialsorten; nämlich jeweils ein kommerzielles und ein privates Bild pro Gruppe. Beide werden ausgewertet und interpretiert sowie in Verhältnis zueinander gesetzt. Diesem letzten Punkt, dem Vergleich zwischen den kommerziellen und privaten Bildern, wird besondere Wichtigkeit zugesprochen, da diese Frage die Antwort auf das Erkenntnisinteresse in sich birgt; nämlich wie die Studienteilnehmerinnen den medial vermittelten Körper auf einer visuellen Ebene zu ihrem eigenen setzen.

Im Sinne der qualitativen Methoden wurden die Gruppen bzw. die Gruppenteilnehmerinnen nach der Prozedur des Theoretical Sampling zusammengestellt. Dabei werden die zu untersuchenden Fälle nicht gleich zu Beginn der Forschung festgelegt, sondern sukzessive im Wechsel von Erhebung, Entwicklung theoretischer Kategorien und weiterer Erhebung ausgesucht (Bohnsack 2008; S. 178). Im Zuge dessen erfolgt die Auswahl nach dem Prinzip der Minimierung und Maximierung von Unterschieden (ebd. S. 177).

Da die Leitfragen vor allem auf kollektive Phänomene abzielen bzw. kollektive Strukturen herausgearbeitet werden sollen, sind bereits bestehende Gruppen von Personen, sog. Realgruppen, am vielversprechendsten. So ist es wichtig, dass alle Gruppenteilnehmerinnen einen gemeinsamen Background, das heißt einen gemeinsamen konjunktiven Erfahrungsraum, im Sinne von Generation oder Geschlecht, haben.

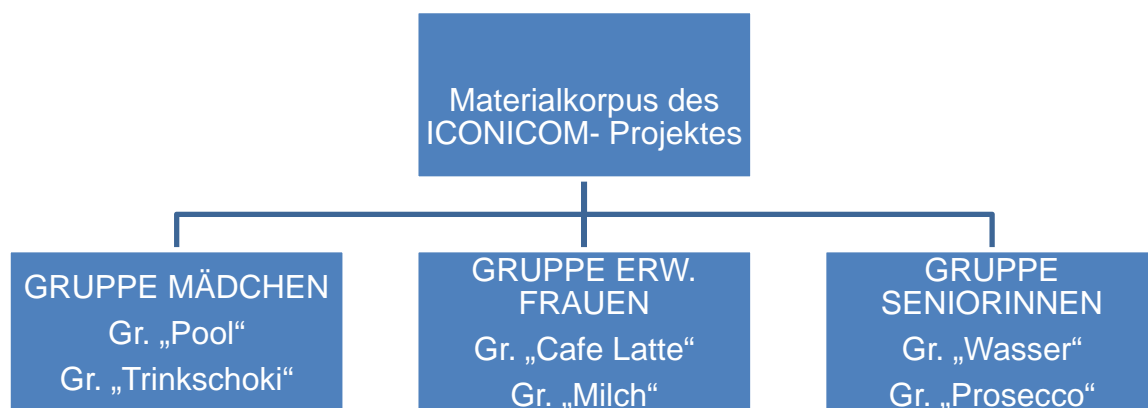


Abbildung 3: graphische Darstellung des Sampling

Aus dem Materialkorpus des ICONICOM-Projektes werden insgesamt sechs Gruppen ausgewählt, die in etwa drei Altersgruppen zugeordnet werden, wie der Abbildung 3 zu entnehmen ist. In der ersten Altersgruppe (Gruppe Mädchen) wurden 13- bzw. 15-jährige Mädchen befragt. Zur zweiten Altersgruppe werden erwachsene Frauen um 35 bis 40 Jahren gezählt, während in der letzten Gruppensammlung Frauen ab 65 bis 75 Jahren untersucht wurden. Diese Auswahl soll vor allem dem Prinzip nach Minimierung und Maximierung von

Unterschieden Rechnung tragen. Es ist nämlich davon auszugehen, dass vor allem durch die Variation von minimalen und maximalen Kontrasten ein breitgefächertes Bild der angesprochenen Phänomene entsteht. Die Minimierung der Kontraste ist vor allem durch das homogene Geschlecht der Gruppenteilnehmerinnen aber auch durch den Lebensort gewährleistet. In allen Fällen handelt es sich um Mädchen und/oder Frauen, die allesamt in Österreich bzw. Wien leben.

Die maximalen Kontraste ergeben sich bei dem Vergleich des Alters der Gruppenteilnehmerinnen. Somit sind weniger kontrastreiche Gegenüberstellungen möglich, vergleicht man beispielsweise die Gruppe „erwachsene Frauen“ mit der Gruppe „Mädchen“ oder „erwachsene Frauen“ mit „Seniorinnen“. Gleichzeitig sind auch starke Kontraste mit diesem Forschungsdesign machbar, zieht man beispielsweise die Gruppen „Mädchen“ und „Seniorinnen“ zum Vergleich heran. Somit wird sowohl dem Prinzip nach minimalen Kontrasten als auch maximalen Kontrasten Rechnung getragen.

4.3 Zur Forschungspraxis dokumentarischer Bildinterpretation und Auswertung

Es wird jene qualitative Bildinterpretation wie sie von Panofsky (1955) und Imdahl (1996) entwickelt wurde, zur Analyse in der vorliegenden Arbeit verwendet²⁹.

Mit der Trennung zwischen immanentem und dokumentarischem Sinngehalt sowohl bei verbalem als auch bei ikonischem Material differiert man die Ikonografie und Ikonologie eines Bildes voneinander. Zur Ikonografie zählen insgesamt zwei Abstrahierungsebenen; einmal die vorikonografische Ebene und einmal die ikonografische Ebene. Während auf der vor-ikonografischen Ebene die auf einem Bild sichtbaren Objekte, Phänomene oder Gegenstände beschrieben werden, werden auf der ikonografischen Ebene diese künstlerischen Motive bzw. die Kombination künstlerischer Motive mit objektivierten und sprachlich ohne weiteres explizierbaren Wissensbeständen verknüpft (Bohnsack 2008; S. 158). Die dritte und letzte Ebene ist die ikonologische Ebene, die sich auf das Wie, auf den modus operandi der

²⁹ Gewisse Übereinstimmungen finden sich auch mit der bei Goffmans (1979: S.24) vorgelegter Fotointerpretation, der ebenfalls ganz wesentlich auf der vor-ikonografischen Sinnesebene ansetzt. Sein zentraler Gegenstand der Bildinterpretation sind jedoch Gebärden. In: Bohnsack 2008: S.165

Herstellung bzw. Erstehung der Gebärde gerichtet ist (ebd.). Er kann Ausdruck eines Milieus, einer zeitgeschichtlichen Phase oder einer Generation sein. Um den ikonologischen Sinngehalt zu erfassen, muss man nach Panofsky jene zugrundeliegenden Prinzipien enthüllen, die die Grundeinstellungen einer Klasse beispielsweise enthüllen (ebd.).

So ist das Vorgehen bei der dokumentarischen Bildinterpretation analog zur Interpretation von Texten, geht es doch hierbei ebenfalls um die Trennung zwischen immanentem und dokumentarischem Sinngehalt und der daraus resultierenden Differenzierung zwischen formulierenden und reflektierenden Interpretation. Die formulierende Interpretation zielt dabei auf die Frage nach dem „was“; also was auf dem Bild dargestellt wird. Die reflektierende Interpretation fragt nach dem „Wie“ der Herstellung der Darstellung, nach dem *modus operandi*.

Wird ein Bild nun analysiert, so müssen erstmals jene sichtbaren Gegenstände, die auf dem Bild dargestellt werden, beschrieben werden. Dabei gilt es jegliche Attribuierungen und Unterstellungen soweit wie möglich zu suspendieren³⁰. Außerdem wird das Bild im Zuge der formulierenden Interpretation in Bildvordergrund, -mittelgrund und -hintergrund gegliedert. Bei Personen wird die Beschreibung je nach geschätztem Alter, Kleidung, Frisur, Körperhaltung, Gestik und Mimik differenziert. Dies ist die Aufgabe der Frage nach dem „was“. Allerdings differenziert Panofsky innerhalb der formulierenden Interpretation zwischen vor-ikonografischer Ebene und ikonografischer Ebene. Während in der vor-ikonografischen Ebene das Bild beschrieben werden soll, ohne dass das Wissen um verschiedenste Stilelemente einbezogen wird, ist es in der ikonografischen Interpretation erlaubt, die „Stilgeschichte“, also das Wissen um die Stilelemente zu identifizierbaren Handlungen zu verknüpfen.

Das Grundgerüst der reflektierenden Interpretation des Bildes bildet die Rekonstruktion der Formalstruktur, der formalen Komposition. Diese besteht nach Imdahl (1996) aus drei Dimensionen; der „perspektivischen Projektion, der „szenischen Choreografie“ und der „planimetrischen Ganzheitsstruktur“, wobei sich vor allem in dieser Dimension das Bild als „ein nach immanenten Gesetzen konstruiertes und in seiner Eigengesetzlichkeit evident System“ präsentiert. Diese formale Konstruktion des Bildes in der Fläche erscheint nach

³⁰ Ähnlich problematisch gestaltet es sich bei fall- oder milieuspezifischen Besonderheiten des Dargestellten und seiner konkreten Geschichte, dem sog. „konjunktiven“ Wissens. Dies ist beispielsweise unser Wissen über die auf dem Bild dargestellte Familie. Dieses konjunktive Wissen meint ebenfalls Foucault (1971) wenn er vom Wissen über „Eigennamen“ spricht, die man in seinem Sinne „auslöschen“ muss (1971: S.38)

Imdahl von entscheidender Bedeutung für das „sehende Sehen“, welches den Zugang zum Eigensinn des Bildes eröffnet.

Die planimetrische Ganzheitsstruktur des Bildes bezieht sich auf die Strukturen des Bildes in der Ebene oder Fläche. Diese Dimension der Bildkomposition ist von besonderer Bedeutung für die ikonische Interpretation, da sie die entscheidende Grundlage für das „sehende Sehen“ darstellt, welches Imdahl vom „wiedererkennenden“ (d.h. Gegenstände identifizierenden) Sehen unterscheidet (ebd. S. 26). Vor allem die Rekonstruktion der planimetrischen Komposition eröffnet die Möglichkeit, einen Zugang zum Bild als einem autopoetischen oder selbstreferentiellen System zu gewinnen, weil sie ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten, ihre eigene formale Ganzheitsstruktur schafft (Bohnsack 2008; S. 167). Konkret geht es bei der Rekonstruktion der planimetrischen Komposition darum, mit möglichst wenigen Linien die Gesamtkomposition des Bildes in der Fläche zu markieren (Bohnsack 2009; S. 61). Dadurch wird sichtbar, welche Aspekte des Bildes in den Vordergrund gerückt werden bzw. auf welchen Personen und Gegenständen der Fokus durch die Planimetrie gelegt wird.

Demgegenüber dient die Perspektivität primär dazu, Gegenstände und Personen in ihrer Räumlichkeit und Körperlichkeit identifizierbar zu machen. Sie ist somit an den Gesetzmäßigkeiten der im Bild dargestellten Außen- oder Umwelt des Bildes orientiert (ebd. S. 57). Durch die Wahl der Perspektivität wird in der je bildspezifischen Art und Weise Räumlichkeit und Körperlichkeit konstituiert. Es wird damit eine Gesetzmäßigkeit in das Bild hineingetragen, die im wahrsten Sinne des Wortes Einblicke in die Perspektive des abbildenden Bildproduzenten und in seine Weltanschauung, seinen Habitus vermittelt (Bohnsack 2008; S. 166). Im Bereich der sozialwissenschaftlichen Fotointerpretation gewinnt die Rekonstruktion der Perspektivität ihre Bedeutung vor allem aufgrund der Frage, welche Personen und soziale Szenarien durch den abbildenden Bildproduzenten, durch das Kameraauge sozusagen, in Form des Fluchtpunktes und der Horizontlinie fokussiert und somit ins Zentrum des sozialen Geschehens gerückt werden (ebd.).

Bei Imdahl ist die szenische Choreographie als „die szenische Konstellation der in bestimmter Weise handelnden oder sich verhaltenden Figuren in ihrem Verhältnis zueinander“ beschrieben. Es werden hier Aussagen über die Positionen der jeweiligen Personen und Gegenstände auf dem Bild bzw. ihre Stellung zueinander herausgearbeitet, sodass einzelne soziale Szenarien oder Gruppen im Bild ausdifferenziert werden können. Neben der räumlichen Position der Akteure beschreibt die szenische Choreographie ebenso den Bezug der Gebärden, aber auch ihrer Blicke aufeinander (Imdahl 1996, S. 19).

Die daraus resultierenden Informationen über die formale Komposition des Bildes werden zu einer ikonologisch-ikonischen Interpretation zusammengefasst und verdichtet. Bohnsack (2009) verwendet diesen Begriff „ikonologisch-ikonisch“ und verbindet damit die ikonologische Interpretation von Panofsky mit der ikonischen Interpretation von Im Dahl, da beide die Rekonstruktion der formalen – insbesondere der planimetrischen – Komposition als Ausgangspunkt und Grundgerüst der reflektierenden Interpretation sehen. Gleichzeitig wird damit auch die starke sozialwissenschaftliche Relevanz von Panofsky für die dokumentarische Bildinterpretation betont. Wie dies im Detail ausschaut wird einmal in einer Vollversion gezeigt, in der die einzelnen Schritte der qualitativen Bildanalyse durchgegangen werden. Die verdichteten, für das Erkenntnisinteresse relevanten Ergebnisse werden im Zuge der einzelnen Falldarstellungen dargelegt.

4.3.1 Exemplarische Interpretation des Werbefotos „Guess“ der Gruppe „Trinkschoki“

Formulierende Interpretation

1. Vorikonographische Interpretation

Vordergrund

Im Vordergrund des Bildes „Guess by Marciano“³¹ ist eine an ein schwarzes Auto angelehnte Frau vom Kopf bis in etwa zu den Knien dargestellt. Sie ist zwischen 25 und 35 Jahre alt und hat kurze, helle Haare, die voluminös ausgeföhnt zu sein scheinen. Sie trägt einen tiefen Rechtsscheitel³².



Abbildung 4: "Guessby Marciano" -
kommerzielles Bild

³¹ Bildquelle: <http://www.guessbymarciano.it/>

Die linke Haarhälfte bedeckt, das linke Ohr gänzlich, sodass nur der hängende Ohrring nicht von den Haaren verdeckt ist. Das rechte Ohr ist weniger von den Haaren bedeckt als das linke Ohr; auch hier hängt ein glänzender Ohrring, in dessen Clip ein runder Ring eingefasst ist, sodass der gesamte Ohrring ca. bis zum Kinn reicht. Die linke Haarhälfte bedeckt zum Teil auch die linke Augenbraue. Die Augenbrauen sind dunkler als die Haare und weisen eine klare, nach oben geschwungene Linie bzw. zum Rand des Gesichtes wieder leicht abfallende Linie auf. Die Augen sind leicht zusammengekniffen. Das rechte Nasenloch ist etwas größer als das linke. Der Mund ist offen, sodass ein Teil der oberen und der unteren Zahnreihe sichtbar ist.

Insgesamt könnte die Mimik der Frau dem sog. „Schlafzimmerblick“ zugeordnet werden. Die Frau blickt mit einem, leicht verträumten Blick gerade aus direkt in die Augen (des Betrachters). Die Augenbrauen bilden ab Mitte des Auges einen Schwung und die Augen sind dunkel geschminkt. Sie hat volle Lippen, die recht natürlich geschminkt zu sein scheinen. Die Frau öffnet den Mund locker. Die Haare wirken sorgfältig, zerzaust.

Die Frau trägt ein weißes Kleid, welches in der Mitte einen Reißverschluss hat. Dieser ist in Brusthöhe einen Spalt offen ist. Darunter trägt sie ein weiteres Unterteil in Zebra-Streifen-Optik. Sie hat ein üppiges Dekolleté. Über den Schultern hat die Frau eine langärmelige Jacke – ebenfalls in Zebra-Optik – umgehängt, deren rechter Kragen teilweise den Hals verdeckt. Auch wird der rechte Oberarm von der Jacke verdeckt. Der untere Teil des rechten Arms ist nicht von der Jacke verdeckt und gerade nach unten ausgestreckt. Außerdem trägt die Frau weiße Handschuhe, die in etwa bis zur Hälfte des Handrückens reichen. Der Daumen und die übrigen Finger sind beinahe in einer geraden Linie voneinander gespreizt. Die Finger liegen zur Gänze an der Autofläche auf, während nur die Spitze des Daumens die Fläche berührt. Der linke Arm ist angewinkelt, sodass die Frau mit der linken Hand die linke Kinnseite leicht berührt. Um den unteren Teil des angewinkelten Arms sind die Riemen einer weißen, rundlichen Tasche gewickelt, sodass die Tasche vor dem Oberkörper und dem Schoß der Frau hängt. Die Tasche verdeckt so den Reißverschluss des Kleides sowie einen Teil des Ellbogens des linken Arms.

Der rechte Arm der Frau ist durchgestreckt und die Finger der rechten Hand sind gespreizt, während der linke Arm locker angewinkelt ist und dabei die linke Brust zusammenpresst. Die

³² Anm.: sämtliche Angaben bzgl. links/rechts sind aus der Perspektive des Betrachters/der Betrachterin zu verstehen

Frau ist nach rechts gelehnt-sitzend, wobei sie sich mit ihrem rechten Arm abstützt. Die rechte Schulter erscheint daher höher als die linke. Von der Taille aus wird die Körpersilhouette der Frau nach unten hin schmaler.

Die Tasche weist eine Beutelform auf. Sie ist oben gerafft und die Riemen scheinen eine Art Schleife zu bilden. Im unteren Teil der Tasche ist eine rechteckige, weiße Fläche angebracht in der ein Schildchen mit insgesamt vier Nieten – zwei auf der linken und zwei auf der rechten Seite des Schildchen – befestigt ist. Auf dem Schild ist eine Schrift erkennbar. An der linken Seite der Tasche sind weitere, glänzende Nieten erkennbar, die jedoch etwas größer sind als die Nieten auf dem Schildchen. Die Tasche scheint sowohl in Längs- und Querrichtung gesteppt zu sein und besteht aus einem genarbten Material. Das Material des Kleides ist hingegen wesentlich ebener bzw. glatter, weist jedoch auch im Brustbereich Steppungen sowohl in der Längs- als auch Querrichtung auf.

Mittelgrund

Im Mittelgrund steht ein schwarzes Auto ohne Dach (Cabrio) schräg zur Frau. Ein Teil des Verdecks ist nach oben gekippt. Der Rückspiegel scheint vom Betrachter abgewendet worden zu sein. Die Frau lehnt sich an den zugewandten Seitenteil des Autos in Höhe des Rücksitzes an. Einige Flächen des Autos glänzen bzw. an einigen Flächen spielt sich die rechte Hand oder ein Teil der Zebra-Jacke wider.

Hintergrund

Hinter dem Auto erstreckt sich der Hintergrund. Er ist eher dunkel und verschwommen und größtenteils von der Frau bedeckt. In der linken und rechten oberen Bildhälfte ist ein gräuliches Himmelstück. Außerdem ist in der rechten oberen Bildhälfte das Endstück eines hellen Flugzeugs, dahinter ist eine nicht erkennbare dunklere Fläche. In der linken oberen Bildhälfte sind weitere Flugzeugteile, wobei der sichtbare Flügel des Flugzeugs leicht glänzt.

Bildhintergrund

In der linken unteren Bildecke ist in pinken Buchstabengeschrieben: „Guessby Marciano“. Das erste Wort ist komplett in Großbuchstaben geschrieben, während „by Marciano“ in der Art einer leicht kursiv geschriebenen Handschrift dasteht.

2. Ikonografische Interpretation

Das Bild zeigt die Szene einer Diva, die an ein Auto gelehnt für eine Kamera posiert. Die Frau wirkt sehr elegant, gleichzeitig ist sie aber auch sehr sexy. Ihre Aufmachung scheint nicht dem Zufall überlassen worden zu sein. Alle Kleidungsstücke und Accessoires, vom weißen Kleid bzw. von dem im Zebra-look gestreiften Unterkleid und der dazu passenden Jacke bis hin zu den weißen Handschuhen, sind perfekt aufeinander abgestimmt.

Ein Blick in die Stilgeschichte zeigt, dass es sich bei dem kommerziellen Bild um eine Inszenierung im „Marylin Monroe“-Stil handelt. So trägt die Frau ebenfalls wie die wahre Marylin Monroe kurze, platinblonde Haare, hat einen Schmollmund und ein üppiges Dekolleté; um nur die markanten Ähnlichkeiten aufzuzählen. Außerdem ist sie ähnlich geschminkt wie Marylin Monroe und blickt mit dem typischen, sexy Schlafzimmerblick den Beobachter an. Ihre Kleidung ist sexy und elegant zugleich. Zusätzlich verstärkt die Machart des Bildes bzw. die Schwarz-weiß-Abbildung die Assoziation mit den klassischen, authentischen Bildern und Fotografien der wahren Marylin Monroe. Im frei zugänglichen Bilderpool der heutigen Medienwelt finden sich etliche Bilder, die die Sex- und Stilikone „Marylin“ zeigen und eine ähnliche Inszenierung der Frau für sich beanspruchen. So kursieren vor allem viele Bilder, die Marylin Monroe in eleganten und zumeist tief ausgeschnittenen Kleidern zeigen. Insgesamt zeigen sie alle die Ähnlichkeit der Inszenierung, vor allem auf modischer Ebene bzw. der Farbkombination zwischen schwarz-weiß, aber auch an der Pose bzw. der Geste der Selbstberührung, die vor allem im Kontext einer erotischen Inszenierung der Frau immer wieder anzufinden ist.

Kontextinformationen:

Informationen über den Designer/die Marke³³:

Das erste Produkt der 1981 entworfenen Marke war eine Jeans im „three-zipper-style“ mit dem Namen „Marilyn“ (Style # 1015).

³³ Anm.: Die folgenden Informationen wurden den entsprechenden Homepages des Designers entnommen, wobei darauf hinzuweisen ist, dass man von der Hauptseite <http://www.guess.eu> ebenfalls auf die spezifische Seite <http://www.guessbymarciano.it> gelangt.

Die Marke soll ihren Erfolg auf „super hot“ und „extremly sexy“ Modells aufgebaut haben. Diese Strategie wird auch heute noch beibehalten, wenn man sich die Fotostrecken bzw. die Werbekampagnen der Marke anschaut. Als erkennbarer Stil von *Guess* gilt auch heute noch der gewagte und sexy Stil, der jedoch gleichzeitig einen gewissen Level an Klasse und Kultiviertheit beibehält.

Betrachtet man die gesamte Kampagne für die Kollektion Spring/Summer 2011 von „Guess by Marciano“³⁴, so fällt auf, dass diese insgesamt in die Stilgeschichte der 50er Jahre in Amerika passt. Vor allem ist an dieser Stelle die Abbildung 5 zu beachten, in welcher dasselbe Model³⁵ – und wohlgerneht im gleichen Outfit – wie im ausgewählten kommerziellen Bild posiert und dabei heroisch die amerikanische Flagge in die Höhe hält. Das Bild wirkt dadurch sehr patriotisch, wobei ihr die Rolle einer amerikanischen Diva.



Abbildung 5: Guess-Kampagne: Spring/Summer 2011 - "Amerika"

Sie ist ein amerikanischer Vorzeigestar, der von allen bewundert wird; so auch von den neben ihr knienden Männern, die wie ein Beiwerk für die Frau wirken. Es wird deutlich, dass sie sie anhimmeln bzw. – buchstäblich wie bildhaft – in den Himmel hochheben. Die Inszenierung verwendet dieselben Gestaltungselemente, wie das ausgesuchte kommerzielle Bild. Die auffälligsten dabei sind das Outfit der Frau samt den Accessoires, insbesondere der Tasche, aber auch jene, das Setting betreffend. So sieht man erst in Abbildung 5 das Auto, auf welchem die Frau lehnt, in aller Deutlichkeit.

³⁴ Bildquelle: <http://www.finestdresscode.com/?p=3293>, letzter Zugriff: 15.02.2012

³⁵ Anm.: In beiden Abbildungen aus der besagten Kampagne ist das Modell, Heide Lindgren abgebildet. Das Setting sowie das Outfit, abgesehen von der fehlenden Jacke in Zebra-Look, sind dieselben wie in dem ausgesuchten kommerziellen Bild.

Reflektierende Interpretation

1. Ikonische Interpretation

Beschreibung der Planimetrie

Folgende vier Linien helfen die Gesamtkomposition des Bildes zu rekonstruieren (siehe Abbildung 6: Gruppe "Trinkschoki" - kommerziell: "Guess"-Planimetrie) : eine Linie verläuft am abgewinkelten Arm bis zur linken Strähne der Frau nach oben hin bzw. nach unten hin, sodass der Name des Labels durch die Planimetrie mitgetragen wird. Die zweite Linie verläuft entlang der inneren Seite des Arms ebenfalls zum Gesicht hin bzw. durch die gespreizten Finger der rechten Hand hindurch. Durch diese zwei Linien wird das Gesicht der Frau eingerahmt, ihr Dekolleté, sowie die Tasche (die letztendlich beworben wird). Dadurch wird auch die Jacke in Zebra-Optik von dem Geschehen herausgenommen, da sie im Grunde den Blick auf die relevanten Bildelemente der Frau nicht versperrt – das, was womöglich verdeckt werden sollte, bleibt trotz Jacke deutlich sichtbar. Die dritte Linie geht exakt durch das Dekolleté hindurch, wodurch es nochmals betont wird. Die vierte waagrechte Linie beschreibt im Hintergrund die dunklere Fläche und geht entlang des Autodaches bis hin zur rechten Schulter der Frau.

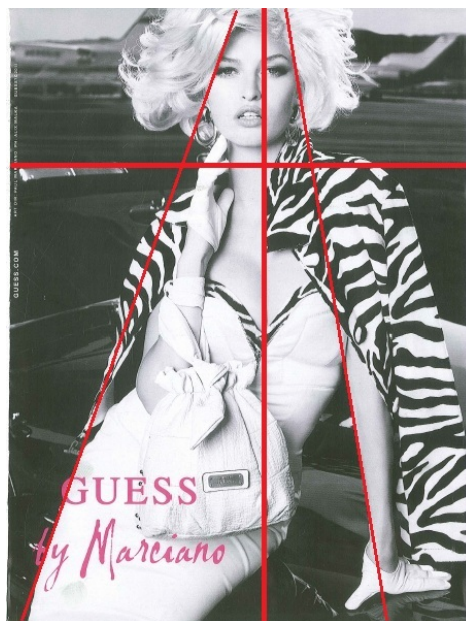


Abbildung 6: Gruppe "Trinkschoki" - kommerziell: "Guess"-Planimetrie

Die Frau wird insgesamt durch die Planimetrie in drei Teile geteilt, wobei der erste Teil die meisten Inhalte auf visueller Ebene einschließt. So befinden sich der Markenname bzw. der Schriftzug, die Tasche sowie die linke Brust und der linke, angewinkelte Arm der Frau, dessen Hand das Gesicht berührt. Im Gesicht werden gleichzeitig das linke Auge, die komplette Nase sowie der komplette Mund fokussiert. Demgegenüber schließt der zweite Teil, der sich durch die Planimetrie ergibt, die rechte Brust sowie das rechte Auge im Gesicht, während der dritte Teil vor allem die umgehängte Jacke von dem restlichen Körper auf visueller Ebene trennt, wodurch deutlich wird, dass die Jacke keine relevanten Körperteile wie das Dekolleté verdeckt und somit störend ist. Vielmehr wird die Jacke dadurch zu einer zusätzlichen Rahmung.

Durch diese Planimetrie, die sich beinahe von einem Punkt von der oberen Kante des Bildes nach unten hin über den Körper der Frau ausbreitet, erscheint diese wie ins Bild „gebeamt“, wobei die planimetrischen Linien eine Art Lichtkegel bilden. Die Assoziation von Göttlichkeit liegt nahe, da die Frau selbst wie eine Erscheinung, eine Ikone wirkt, die durch die Planimetrie erst derartig sichtbar wird. Die planimetrischen Linien geben dieser Assoziation mehr Gewicht, indem bildhaft auf die Dreifaltigkeit hingewiesen wird und die Frau selbst durch drei Lichtstrahlen erleuchtet. Außerdem bekommt das Kreuz, welches durch die Kombination der Dekolleté-Linie und der waagrechten Linie entsteht, eine zusätzliche Bedeutung, indem sich die Frau nur durch ihn präsentieren kann. Es wird eine Über-Frau dargestellt, die nach den Konturen der heiligen Hure inszeniert ist.

Beschreibung der szenischen Choreographie

Die Frau macht den Großteil des Bildes aus. Sie ist mittig im Bild platziert und nimmt dadurch aber auch durch ihre Größe die meiste Fläche für sich an Anspruch. Die Frau ist vom Kopf, wobei der Kopf bzw. die Haare von der oberen Bildkante leicht abgeschnitten werden, bis in etwa zur Kniehöhe abgebildet. Im Hintergrund sind einzelne Gestaltungselemente zu sehen, die daraus schließen lassen können, dass es sich um einen Flughafen bzw. eine Flugpiste hinter der Frau handelt. Der Hintergrund ist größtenteils dunkel und verschwommen. Auch wenn der Betrachter womöglich daran interessiert ist, herauszufinden, wo sich die Szene abspielt, so liegt die gesamte Aufmerksamkeit auf der Frau, die den Betrachter direkt anblickt, was sich letztlich auch auf planimetrischer Ebene fassen lässt.

Beschreibung der perspektivischen Projektion

Das Bild „Guess“ wurde in der Zentralperspektive aufgenommen – und zwar in ihrer auf Fotos wohl häufigsten Variante: der Frontal-Perspektive (vgl. Bohnsack 2011, S. 63). Diese hat nur einen Fluchtpunkt, welcher hier außerhalb des Bildes positioniert ist (s. Abbildung 7).

Das Flugzeug bzw. die Räder des Flugzeugs sind auf der Horizontlinie positioniert, haben diese als Standfläche, sodass der Horizont hierdurch markiert wird. Diese Linie verläuft genau unterhalb der Nase wodurch die sichtbaren Nasenlöcher fokussiert werden, die wiederum darauf schließen lassen, dass das Bild aus einer leichten Untersicht aufgenommen wurde.

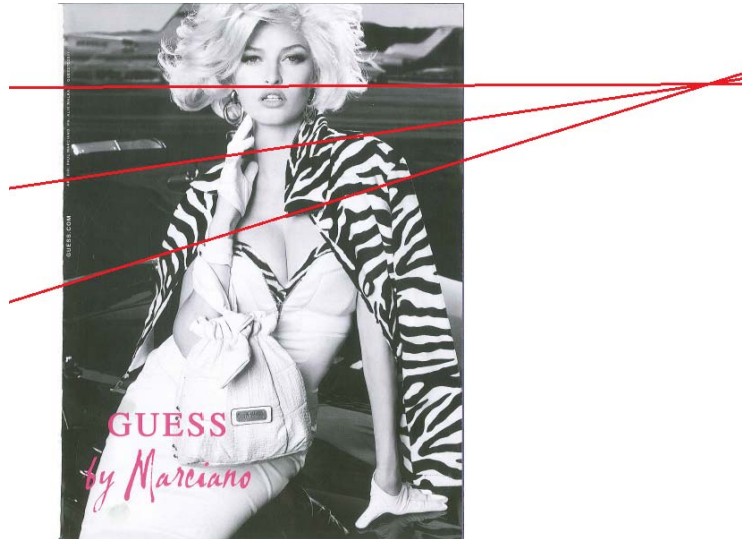


Abbildung 7: "Guess by Marciano"- perspektivische Projektion

Weitere Dimensionen zur Rekonstruktion der formalen Bildkomposition: Beschreibung der Schärfe-Unschärfe-Relation & des Schwarz-Weiß-Kontrastes

Es mag aufgefallen sein, dass bisher bei näherer Betrachtung insbesondere des Hintergrundes aber auch des Mittelgrundes keine eindeutigen Aussagen gemacht werden konnten, was den Hinter- oder Mittelgrund im Bild ausmacht. Einzelne Gestaltungselemente, wie Teile eines Flugzeugs oder eines Autos, lassen auf ein bestimmtes Setting schließen. So ist anzunehmen, dass sich die Frau auf einem Flughafen bzw. der Landepiste eines Flughafens befindet und sich angelehnt an ein schwarzes Auto abbilden/fotografieren lässt. Detaillierter beschreiben lassen sich der Hintergrund und der Mittelgrund nicht, weil sie größtenteils verschwommen und unscharf sind. Demgegenüber steht die Frau in der absoluten Schärfe.

Die Frau ist im Vergleich zum Hintergrund derartig scharf abgebildet, dass sogar die Wimpern des unteren Wimpernkranzes deutlich zu erkennen sind. Auch heben sich einzelne Haare deutlich vom Hintergrund ab. Aufgrund der Bildschärfe lassen sich Aussagen über das Material des Kleides und der Steppungen am Kleid machen sowie über das Material der Tasche. Dass die Frau das relevante Element im Bild ist, kommt somit auch in der Schärfe-Unschärfe-Relation zum Ausdruck.

Dieser Kontrast zwischen dem verschwommenen und unklaren Hintergrund und dem im Gegensatz dazu scharfen Vordergrund bzw. der Frau, wird durch die Farbkomposition im Bild verdeutlicht. Denn im Bild sind – abgesehen vom pinken Schriftzug – lediglich die Farben Schwarz, Weiß sowie Schattierungen der beiden Farbkontraste zu sehen.

Der Hintergrund ist eher dunkel und verschwommen, die Frau dagegen ist klar und deutlich zu sehen. Das helle, weiße Kleid der Frau, ihre weißen Accessoires (Handschuhe, Tasche), aber auch ihre Haut- und Haarfarbe bilden kontrastreiche, helle Flächen zum dunklen Hintergrund. Ein weiterer Aspekt im Kontext des Zusammenspiels zwischen schwarz und weiß ist einerseits die Jacke in Zebra-Optik sowie die Bluse, die aus dem Kleid herausguckt. Die Überhöhung des Spiels der beiden Farben schwarz und weiß scheinen die Jacke und Bluse in Zebra-Optik zu sein, die gleichzeitig einen „fließenden“ Übergang vom dunklen Hintergrund zum helleren Vordergrund bilden, aber auch aufgrund des auffälligen Musters und der auffälligen Farbkomposition ein weiteres Bildelement ist, welches den Fokus auf die Frau legt. Dieser Aspekt findet sich auch auf der planimetrischen Ebene, die die Lage der Jacke nochmals visuell einfängt wodurch deutlich wird, dass die Jacke eine weitere Rahmung für den weiblichen Körper im Vordergrund ist.

Bildtext:

Abgebildet wurde das Bild in dem Magazin Vogue 3/2011 als Werbung für die Marke „Guessby Marciano“, wie der Schriftzug in der linken, unteren Bildhälfte erkennen lässt. Die Schrift „GUESS by Marciano“ ist in pinken Buchstaben geschrieben, wobei das Wort „GUESS“ in geraden Großbuchstaben abgedruckt ist und darunter „by Marciano“ in kursiver Schriftart mit Groß- und Kleinbuchstaben. Da die Schrift in Höhe der Beine der abgebildeten Frau bzw. der Tasche platziert wurde, ist der Schrifthintergrund weiß. Außerdem sind entlang des linken Rands der Name des Designers, des Photographen und das Publikationsjahr zu lesen.

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation:

Der Betrachter wird in diese Szenerie hinein geholt, was sich insbesondere in der Schärfen-Unschärfe-Relation dokumentiert. Er taucht in diese Situation hinein, in diesen verschwommenen Flughafenplatz und übernimmt die Rolle des Beobachters, wobei schnell

deutlich wird, was bzw. wer das relevante Element im Bild ist. Es ist nämlich die Frau im Vordergrund, wie sich auf mehreren Ebenen, beispielsweise insbesondere der Planimetrie aber auch der Schärfe- Unschärfe-Relation, zeigen lässt. Es wird recht schnell deutlich mit welchem konjunktiven Wissen des Betrachters das kommerzielle Bild spielt, bedenkt man den Popularitätsgrad von Marilyn Monroe. Selbst wenn man dieses konjunktive Wissen nicht explizit machen kann, erreichen den Betrachter diese Assoziationen auf einer visuellen und somit atheoretischen Ebene. So bieten sich viele Gestaltungselemente des kommerziellen Bildes als Vergleich mit den Abbildungen und Fotografien von Marilyn Monroe an. Gerade dadurch kommt die Übergegensätzlichkeit zwischen den Sexappeal der Frau auf dem Bild und gleichzeitig ihrem Stilempfinden zum Ausdruck; ähnlich wie bei Marilyn Monroe die Zeit ihres Lebens als Sexbombe und neurotisches Starlet angesehen wurde. Erst allmählich wird die Ikone des klassischen Hollywood als sensible Künstlerin neu aufgerollt und dem heutigen Publikum präsentiert³⁶.

Ähnlich dieser Verschmelzung von Sexappeal und Stilikone, entstanden durch den Übergang von der Sexbombe zur ernst zu nehmenden Künstlerin „Marilyn“, die mehr ist als bloß ein Pin-Up-Girl, wird auch im kommerziellen Bild „Guess“ mit der Übergegensätzlichkeit zwischen Eleganz, Glamour und dem sexy Vamp gespielt. Auf mehreren Ebenen, heißt sowohl auf planimetrischer Ebene als auch in der szenischen Choreografie, zeigt sich das Spiel zwischen Helligkeit und Dunkelheit oder überspitzt gesagt das Spiel zwischen Gut und Böse oder Heiligkeit und Verruchtheit. Die Frau wirkt dabei wie eine Ikone, die das Dunkel bricht und ganz im Kontrast zum Rest des Bildes mit „diesem glitzernden Körper, der weißpudrigen Haut, den butterweichen, milde nachgebenden Rundungen“ (vgl. Mayer; „DIE ZEIT“; 2010)³⁷ unbefleckt und rein erscheint.

Sie zieht die Blicke des Betrachters auf sich, was auf vielerlei Ebenen erklärbar ist – einmal durch die planimetrische Betonung der Frau, ein andermal durch die szenische Choreografie und das beschriebene Farbspiel sowie aufgrund der szenischen Perspektive, die die Frau eindeutig in den Vordergrund hervorhebt und sie dadurch den Großteil des Bildes einnimmt

³⁶ Anm.: Man vergleiche dazu beispielsweise das Interview, geführt von Ingrid Sischy, für die aktuelle Ausgabe der deutschen Vogue 2/2012 mit Michelle Williams, einer amerikanischen Schauspielerin, die für den Film „A Week With Marilyn“ die Rolle der verstorbenen Marilyn Monroe, einer „wirklich großen Schauspielerin, die über Jahre und Kulturen hinweg unsterblich geblieben ist (vgl. ebd. S. 138), spielt.

³⁷ Anm.: Anzumerken ist an dieser Stelle, wie sehr diese Beschreibung, die in einem „Die Zeit“- Artikel über Marilyn Monroe geschrieben wurde, auf das „Guess“-Bild bzw. der darauf inszenierten Frau zutrifft.

(vom Hintergrund ist im Grunde kaum etwas zu sehen). Es wird eine Art Überfrau dargestellt, die die Übergegensätzlichkeit zwischen Heiligkeit und Verruchtheit miteinander vereinen kann, was letztendlich auch in Verbindung gebracht werden soll mit dem Produkt, welches beworben wird. Indem die Frau mit ihrem Schoß dem Label bzw. der Marke einen Hintergrund gibt, ist sozusagen die Frau ebenfalls Träger des Produktes und das auch auf einer symbolischen Ebene. Der pinke Schriftzug, der schon alleine aufgrund der Farbe und seiner Position im Bild perfekt in die Szenerie choreografiert wurde, erscheint dabei wie eine Verniedlichung bzw. Bagatellisierung der höchst anspruchsvollen Aspekte, die durch das Bild vermittelt werden. Doch gerade in diesem gewissen Stilbruch zwischen den Elementen des klassischen Hollywoods auf der einen Seite und dem mädchenhaft, kitschigen Rosatraum – auch wenn er sich hier nur in Form von Buchstaben präsentiert - auf der anderen Seite, dokumentiert sich der Bezug zur heutigen Jugend bzw. zur heutigen Mode/Moderne. Dadurch lässt sich eine weitere, für die Mode besonders relevante – wie uns die Geschichte der Mode gelehrt hat, Übergegensätzlichkeit identifizieren; nämlich die Kombinationen zwischen Alter Welt im Sinne von Klassik mit der Neuen Welt im Sinne von Moderne.

Geht man auf die Ebene der Körperlichkeit bzw. den im Bild dargestellten Körper zurück, so wird deutlich, dass sich vor diesem Hintergrund die Übergegensätzlichkeit zwischen Zeigen und Verhüllen identifizieren lässt, die im Allgemeinen das Dilemma beschreibt, wie viel Zeigen von weiblichen Reizen erlaubt ist, ohne Gefahr zu laufen mit einem bestimmten Etikett abgestempelt zu werden.

4.3.2 Exemplarische Interpretation des privaten Fotos der Gruppe „Trinkschoki“

Formulierende Interpretation

1. Vorikonographische Interpretation:

Vordergrund

Im Vordergrund des Bildes sind zwei Mädchen, deren geschätztes Alter in etwa um 17 Jahre liegt. Sie sitzen - in einem Abstand - nebeneinander. Dabei ist das linke Mädchen zu dem rechten Mädchen gedreht und hält in beiden Händen die Seiten der Jacke, die sie auseinander hält. Das linke Bein scheint das rechte Bein zu überkreuzen. Mit leicht gedrehtem Kopf blickt sie in



Abbildung 8: Gruppe "Trinkschoki"- privates Bild

die Kamera. Das rechte Mädchen blickt direkt in die Kamera und hält mit der linken Hand einen Teil des Ausschnitts des Oberteils, welches das linke Mädchen trägt. Der andere Arm (des rechten Mädchens) ist von der rechten Bildkante abgeschnitten. Auf dem Foto ist lediglich die rechte Hand abgebildet. Der Arm scheint nahe am Körper angewinkelt zu sein. Die Hand des rechten Mädchens ist unterhalb der Brust.

Beide haben schulterlange Haare, die offen über den Schultern hängen. Bei beiden liegt der Scheitel auf der rechten Seite. Die Haare des linken Mädchens sind in etwa ab Kinnhöhe gewellt. Die Haare des rechten Mädchens sind etwas dunkler als die des linken Mädchens und sind gerade. Beide haben helle Augen, die natürlich geschminkt zu sein scheinen. Die Augenbrauen bilden eine geschwungene Linie. Das linke Auge und die Augenbraue des linken Mädchens werden von der voluminöseren linken Haarhälfte in etwa bis zur Hälfte

bedeckt, während das Gesicht des rechten Mädchens nicht von Haaren bedeckt wird. Die Lippen beider Mädchen sind kaum oder nur leicht geschminkt. Das linke Mädchen hat die Lippen geschlossen – das rechte Mädchen hat sie leicht geöffnet. Links schräg oberhalb der Lippe ist beim rechten Mädchen auch ein rundförmiges, helles Muttermal erkennbar.

Beide Mädchen haben eine schwarze Jacke an, deren Ärmel bis zum Ellbogen reichen. Der linke Ärmel des linken Mädchens ist gerafft. Darunter tragen sie ein weißes Oberteil. Das rechte Mädchen trägt unter dem weißen Oberteil, welches in Brusthöhe gerafft ist, ein weiteres Unterteil in grauer Farbe. Der graue Stoff blitzt am Ausschnitt und am unteren Ende des weißen T-Shirts hervor. Der Rest des Stoffes oberhalb der Brust wird von den offenen Haaren bedeckt. Auch beim linken Mädchen blitzt unterhalb des weißen Oberteils am Ende ein Stück schwarzen Stoffs hervor. Beide Mädchen tragen Jeans, wobei die Jeans des rechten Mädchens größtenteils nicht mehr im Foto abgebildet wird. Links neben sich hat das rechte Mädchen eine helle Tasche platziert. Ein Henkel liegt flach auf der Tasche auf. Rechts hinter dem Rücken in Hüfthöhe des linken Mädchens blitzt ein kleines Stückchen ihrer, schwarzen Tasche hervor.

Gesichtsausdruck und Gestik:

Das linke Mädchen blickt recht freundlich in die Kamera. Ihre Lippen sind geschlossen und bilden ein leichtes Lächeln. Die linke, voluminösere Haarhälfte bedeckt ihr linkes Auge bis zur Hälfte. Auch wenn der Kopf nach links gedreht ist sind die Augen direkt in die Kamera gerichtet. Insgesamt scheint sie einen starren, aber freundlichen, Gesichtsausdruck zu haben. Das Gesicht des rechten Mädchens ist komplett sichtbar und ist direkt in die Kamera gedreht. Sie hat im Vergleich zum linken Mädchen die Augenlider leicht herabgelassen. Ihr Körper ist an die linke Seite des Bambuskorbes gelehnt. Die Lippen leicht geöffnet. Eine Haarsträhne ist im Gesicht. Insgesamt macht sie einen verträumt, erotischen Eindruck, einem Schlafzimmerblick ähnlich.

Die Mädchen sitzen in etwa nebeneinander, wobei sich das linke Mädchen dem rechten Mädchen zudreht. Der linke Arm (des linken Mädchens) ist beinahe parallel zum linken Bein angewinkelt. Mit beiden Händen hält sie die Seiten ihrer Jacke fest. Der Daumen der linken Hand ist nach oben hin ausgestreckt – von der rechten Hand sind nur vereinzelt Finger noch auf dem Foto abgebildet. Die Hände bzw. die Jacke hält sie seitlich nach außen auseinander. Das linke Bein ist über dem rechten, das nur sehr wenig zu sehen ist, gelegt.

Das rechte Mädchen ist mit ihrem Oberkörper an die Seite des Bambuskorbes gelehnt. Der linke Arm ist links zur Seite- in Richtung des linken Mädchens angewinkelt. In der linken Hand hält sie ein Stück des weißen Oberteils, in Ausschnitt-Höhe, vom linken Mädchen in der Hand. Der rechte Arm ist ebenfalls angewinkelt, wobei dies nicht mehr zur Gänze auf dem Bild ist. Die rechte Hand liegt gleich unterhalb der Brust.

Mittelgrund

Der Mittelgrund besteht fast zur Gänze aus zwei aneinandergereihten Bambuskörben, die mit einem haarigen Band miteinander verbunden zu sein scheinen. Die Mädchen sitzen in diesen Körben. Im linken Korb liegt hinter dem linken Mädchen ein Stück roten Stoffes, der das Stückchen zwischen dem unteren Ende der Jacke und den Hüften des Mädchens ausfüllt. In der linken Bildhälfte ist ein schmaler Längsstreifen, der nicht von den Bambuskörben verdeckt wird. In diesem ist ein weiteres Geflecht – links von dem ersten Bambuskorb - zu erkennen, das circa bis zur Hälfte der Höhe des Bambuskorbes reicht und aus einem anderen, dunkleren Material besteht. Dahinter ist ein hellblauer, zusammengeklappter Sonnenschirm zu sehen. Der Sonnenschirm ist von der Sonne beleuchtet. Rechts dahinter ist Teil eines gebogenen Durchgangs zu sehen. Oberhalb davon scheinen gewellte Dachziegel zu sein.

Hintergrund

Vom Hintergrund blitzt in der obersten rechten Kante des Fotos ein Stückchen hervor. Ein türkisfarbener, zusammengeklappter Sonnenschirm befindet sich ganz rechts im Bild; daneben ein Teil einer hölzernen Konstruktion. Die Gestaltungselemente im Hintergrund lassen auf ein bestimmtes Milieu schließen bzw. auf eine Szenerie, die sich draußen abspielt; womöglich in Kombination mit Wasser, Strand etc. (Sonnenschein, Sitz-/Liegekörbe, Sonnenschirme...).

2. Ikonographische Interpretation:

Auf dem Bild sind zwei Mädchen, die gemeinsam in großen Bambuskörben sitzend, für generalisierte Andere posieren. Dabei nehmen sie aber auch direkten Bezug zueinander. So wendet sich beispielsweise das linke Mädchen dem rechten Mädchen zu und das rechte Mädchen greift praktisch direkt in diese Beziehung zueinander ein, indem sie den Ausschnitt

des linken Mädchens ergreift. Es entsteht eine verführerisch anmutende Szene in der eines der Mädchen der anderen ihr Dekolleté präsentiert während die an ihrem Ausschnitt zieht, wobei beide Mädchen auf einen möglichen Beobachter fixiert sind.

Kontextinformationen

Wie aus dem Beobachtungsprotokoll hervorgeht, entstand das Bild auf der Donauinsel in Wien. Die Mädchen wurden von den großen, bequem-aussehenden Bambussesseln in einer Bar angezogen. Außerdem gefiel ihnen die Umgebung des Wassers bzw. der Donauinsel, wobei letztlich kein Wasser im privaten Bild abgebildet war.

Ein Freund, der zu dem Treffen mit den Mädchen mitkam von ihnen war der abbildende Bildproduzent. Die Mädchen schienen dabei sehr viel Spaß zu haben und wollten auch Bilder von mir machen. Letztlich wurden ausschließlich Fotos von ihnen gemacht, da sie sehr viele Ideen hatten, wie sie fotografiert werden könn(t)en. Aus diesen Fotos wurde bereits noch vor Ort mithilfe der Digitalkamera jenes ausgewählt, welches in der vorliegenden Studie analysiert wurde.

Reflektierende Interpretation

1. Ikonische Interpretation

Beschreibung der Planimetrie

Die Komposition des Bildes lässt sich mithilfe von mehreren Linien, die allesamt die Mädchen vermehrt ineinander verschränken und dadurch noch mehr verbinden, als sie es auf den ersten Blick sind (s. Abbildung 9: Gruppe "Trinkschoki" - privat: Planimetrie), rekonstruieren.



Abbildung 9: Gruppe "Trinkschoki" - privat: Planimetrie

Die erste Linie von links geht von der rechten unteren Bildecke aus, entlang der inneren Seite des Oberarms sowie entlang des Haarscheitels des linken Mädchens. Zwei weitere Linien verfolgen an der Oberkante den angewinkelten Arm des rechten Mädchens und fokussieren dabei jeweils das linke Auge der beiden Mädchen, wodurch deutlich wird, dass sie dem Blick des generalisierten Beobachters standhalten können. Eine weitere Linie ist in etwa von der rechten unteren Bildecke nach links schräg hinauf zu ziehen. Dabei streift sie die linke Wange des rechten Mädchens und verbindet sich in der oberen Bildhälfte mit der ersten beschriebenen planimetrischen Linie.

Im Kontext von Körperlichkeit werden vor allem die Gesichter der beiden Mädchen betont, welche mehrmals durch die Planimetrie betont werden. Der Griff in das Dekolleté geht dabei etwas unter, da er nicht von der Planimetrie getragen wird. Der Fokus liegt eindeutig auf den Gesichtern, wobei vor allem das Gesicht des rechten Mädchens zur Gänze sichtbar ist und als solches von der Planimetrie getragen wird. Es ist jenes Mädchen, welches den Schlafzimmerblick nachahmt. Das Gesicht des linken Mädchens ist auch von der Planimetrie eingerahmt und dadurch betont. Ihre Brust ist jedoch zur Seite gedreht, sodass diese Geste der öffnenden Jacke (im Hinblick auf die verdeckende Funktion der Kleidung) eher defensiv als offensiv wirkt. Außerdem wird durch diesen Fokus auf die Gesichter der beiden ebenfalls deutlich, dass der Unterkörper der beiden Mädchen gar nicht im Bild ist, weil er von der unteren Bildkante abgeschnitten wird.

Beschreibung der szenischen Choreographie

Beide Mädchen sind so im Bild platziert, dass sie den Großteil des Fotos einnehmen. Sie sind beide mittig im Bild gleich groß abgebildet. Die Mädchen werden vom Kopf bis in etwa zur Taillenhöhe dargestellt. Die Mädchen füllen in etwa drei Viertel der Bildbreite. Oberhalb der Köpfe füllen das letzte Viertel die Bambuskörbe aus, während im unteren Bildrand die Unterkörper der Mädchen abgeschnitten werden (bis auf einen kleinen Ausschnitt der Oberkante eines Teils des Oberschenkels des linken Mädchens). Die nach oben ragenden Bambuskörbe bilden vor allem für das linke Mädchen eine Art Rahmen – auch wenn das Ende des oberen Teils der Bambuskörbe nicht mehr im Bild ist. Das rechte Mädchen lehnt sich leicht aus ihrem Stuhl hervor, um den Ausschnitt des anderen, linken Mädchens fassen zu können. Die Mädchen auf dem Bild wenden sich einander zu, auch wenn sie sich nicht direkt anblicken.

Beschreibung der perspektivischen Projektion

Die Mädchen sind aus der Zentralperspektive abgebildet. Aufgrund der Position des Fluchtpunktes, der sich hierbei außerhalb des Bildes links befindet (siehe Abbildung 10: Gr. "Trinkschoki" privat- perspektivische Projektion), ist davon auszugehen, dass sich der abbildende Bildproduzent von den Mädchen aus links befand, was im Übrigen auch aus dem Beobachtungsprotokoll hervorgeht.

Die Mädchen sind im Bild so platziert, dass sie total im Vordergrund stehen.

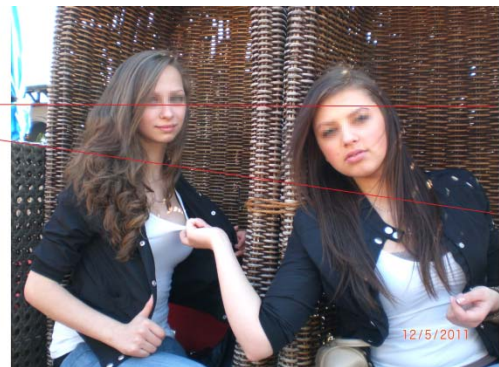


Abbildung 10: Gr. "Trinkschoki" privat- perspektivische Projektion

Gleichzeitig werden auch durch die perspektivische Projektion jene Gestaltungselemente fokussiert, die auch auf Ebene der Planimetrie akzentuiert wurden, wie der authentische Schlafzimmerblick des rechten Mädchens, sowie insgesamt die Fokussierung auf das Gesicht bzw. auf den Blick, der vor allem für die ikonisch- ikonologische Interpretation wichtig wird.

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation:

Auf mehreren Ebenen dokumentiert sich in dem privaten Bild der Gruppe „Trinkschoki“ die Verbundenheit der Mädchen zueinander. Erst im Zuge der Rekonstruktion der Bildkomposition wird die Freundschaft bzw. die Bedeutung der Peergroup auch auf einer visuellen Ebene verdeutlicht. Insbesondere wird die freundschaftliche Beziehung zueinander mithilfe der Planimetrie, die die Verbindung der beiden Mädchen miteinander nochmals betont, aber auch der szenischen Choreographie, die die Beziehung der zwei Subjekte im Bild beschreibt, anschaulich gemacht. Es kommt zum Ausdruck, dass dieses verführerische

Posieren nur gemeinsam gelingt, in Sicherheit der Zweisamkeit und durch das „Aufteilen“ der Aufgaben untereinander. Denn ohne die jeweils andere, hätten die Gesten an sich, keinen Sinn. Dass es offensichtlich noch einen geschützten Raum braucht, in dem das Posieren geübt und vollzogen wird, lässt sich nicht nur an der Sicherheit der Peergroup festmachen sondern auch an den die Mädchen umgebenden Gestaltungselementen. So bieten die Bambuskörbe auch auf einer visuellen Ebene einen (be-)schützenden Rahmen für die Mädchen.

Durch die Rekonstruktion der Bildkomposition mithilfe der Planimetrie fällt außerdem auf, dass die verführerisch anmutende Geste bzw. der Griff in das Dekolleté des linken Mädchens, nicht von der Planimetrie getragen wird. Vielmehr werden die Gesichter der beiden Mädchen fokussiert, wodurch deutlich wird, dass das Kokettieren auf der mimetischen Ebene bzw. auf Ebene der Mimik bereits entsprechend habitualisiert wurde. So wird beispielsweise der Schlafzimmerblick des rechten Mädchens durch die Planimetrie betont und zerfällt nicht in der Bildfläche. Gleichzeitig wird durch diese Fokussierung auf die Gesichter und die Mimik deutlich, dass der Unterkörper der beiden Mädchen gar nicht im Bild ist. Das Kokettieren und Verführen spielt sich offenbar nur oberhalb der Gürtellinie ab; dort, wo die Geschlechtlichkeit an sich noch keinen Platz hat bzw. keine Rolle spielt.

Bei direktem Vergleich zwischen den beiden Mädchen wird auch deutlich, dass sich die zwei untereinander zwar minimal, aber dennoch voneinander unterscheiden, was eben auch erst im Zuge der Rekonstruktion der Bildkomposition anschaulich gemacht wird. So deuten sämtliche Unterschiede darauf hin, dass das rechte Mädchen in ihrem Tun und Handeln sicherer ist als das linke Mädchen. So wirkt das rechte Mädchen viel offensiver als das linke Mädchen, das zwar ein Präsentieren der Brust andeutet, aber letztlich etwas zeigt, was ohnehin verhüllt ist.

Außerdem wird das Gesicht des rechten Mädchens von der Planimetrie in seiner Gänze fokussiert, wodurch der Schlafzimmerblick betont wird, der beim linken Mädchen nicht zu finden ist. Letztlich bedarf das rechte Mädchen keines schützenden Rahmens, da es sich aus ihrem Bambuskorb heraus lehnt und damit aus ihrem Rahmen fällt, während das linke Mädchen zur Gänze in diesem sicheren Raum bleibt, was auch bereit auf Ebene der szenischen Choreografie festgemacht wurde. So mag man davon ausgehen, dass das Kokettieren dem rechten Mädchen besser gelingt als dem linken Mädchen. Dennoch bleibt festzuhalten, dass sich selbst in diesen Unterschieden dieselbe Entwicklungsphase dokumentiert, da für beide Mädchen selbst das Vorhandensein des Unterkörpers und damit der Geschlechtlichkeit im Bild (noch) nicht relevant ist.

4.3.3 Exemplarische komparative Analyse der Gruppenbilder „Trinkschoki“

Vergleicht man die beiden Bilder der Gruppe „Trinkschoki“, so fällt auf, dass die Mädchen durchaus das erotische Moment des kommerziellen Bildes für ihre eigene Darstellung transformieren. Der Gesichtsausdruck des rechten Mädchens lässt sich in etwa ebenfalls dem Schlafzimmerblick zuordnen, den sie wiederum mit dem Model des Bildes „Guess“ gemeinsam hat. Das rechte Mädchen ergreift mit ihrer rechten Hand den Ausschnitt des linken Mädchens, wodurch der Fokus auf diese Geste bzw. das Dekolleté, die Brüste des linken Mädchens gelegt werden soll, auch wenn er nicht entsprechend von der Planimetrie getragen wird. Im kommerziellen Bild „Guess“ finden sich ebenfalls einige Gestaltungselemente – insbesondere in der Planimetrie – die den Fokus auf die Brust bzw. das Dekolleté des Models legen. Die Unterschiede zwischen dem kommerziellen und dem privaten Bild kommen erst bei Betrachtung der Authentizität bzw. der Art und Weise wie diese geschlechtstypische Selbstpräsentation habitualisiert worden ist, hervor. So wird das Dekolleté der Frau im kommerziellen Bild entsprechend von der Planimetrie getragen, während der Fokus auf das Dekolleté, das die Mädchen durch ihre Gestik im privaten Bild erzeugen, nicht von der Planimetrie getragen wird. Si wird erst bei Betrachtung beider Bilder deutlich, dass der Griff in das Dekolleté die Art und Weise der Mädchen ist, den Busen im Bild (buchstäblich) fassbar zu machen bzw. in den Fokus zu rücken. Dass diese Präsentationsform eine noch nicht entsprechend verinnerlichte bzw. verleiblichte ist, dokumentiert sich in der Planimetrie und zwar indem diese Geste nicht von der

Bildkomposition betont wird. Ergo wurde diese geschlechtstypische Präsentationsart noch nicht entsprechend in die eigene Hexis transformiert. Vielmehr geht das Kokettieren auf Ebene der Mimik vor sich, während der Körper bzw. die Geschlechtlichkeit (noch) nicht zur Verführung eingesetzt wird.

Ein wesentlicher Unterschied zu dem kommerziellen Bild ist prinzipiell auch jener, dass in dem kommerziellen Bild immer nur eine Person abgebildet ist; während hier zwei auf dem Bild sind. Die Rekonstruktion der formalen Bildkomposition verdeutlicht somit auf einer visuellen Ebene die Verbundenheit der beiden Mädchen miteinander, betrachtet man beispielsweise die planimetrischen Linien. Die soziale Beziehung wird dadurch mehr fokussiert als die Szene, die hier dargestellt werden soll. Das Verführen wird sozusagen hinter die Freundschaft bzw. die Verbundenheit der beiden gestellt, die es offensichtlich noch braucht, um überhaupt verführen zu können. Denn die jeweils beiden Gesten hätten keinen Sinn, vor allem keinen erotischen Touch, ohne das Zutun des jeweils anderen Mädchens.

So ist ein wesentlicher Unterschied zwischen dem kommerziellen und privaten Bild jener, dass in dem kommerziellen Bild nur eine Person abgebildet ist, während im privaten Bild zwei Mädchen posieren. Dadurch wird verdeutlicht, dass es offensichtlich noch Sicherheit braucht, die eben die Peergroup geben kann, um geschlechtstypische Präsentationsformen einüben zu können. Dieses Sicherheitsbedürfnis lässt sich letztlich nicht nur anhand der Planimetrie festmachen, die diese Verbundenheit der Mädchen miteinander fokussiert, sondern auch an weiteren Gestaltungselementen des Bildes. So fungieren die zwei Bambuskörbe, in denen die Mädchen sitzen wie ein schützender Rahmen, der ihr Spiel mit der Pose vor zu vielen Blicken bewahrt. Gleichzeitig trägt der Bambuskorb als Gestaltungselement dazu bei, dass das Geschehen auf visueller Ebene eingeschränkt wird, während beim kommerziellen Bild keinerlei Gestaltungselemente das Feeling von Freiheit und Jetset stören würden.

Die zusammenfassende Betrachtung ergibt somit, dass sich die Mädchen in ihrem privaten Bild an dem sexy Feeling des kommerziellen Bildes orientieren. Es scheint jedoch als würde ihnen das nur zu zweit in der Gruppe gelingen. Während das rechte Mädchen das „richtige“ Gesicht liefern kann, muss das linke Mädchen mit ihrem (größeren) Busen „herhalten“. Dieser wird zwar nicht sichtbar in den Fokus gestellt, wie das im kommerziellen Bild der Fall ist. Vielmehr wird die Aufmerksamkeit auf das Dekolleté durch die Geste des rechten Mädchens (sie ergreift den Ausschnitt des Oberteils) gelenkt. Es scheint als würden sich beide an den Sexappeal des Models herantasten. Dies passiert aber nur vorsichtig. In diesem Sinne

bietet auch der Bambuskorb einen geeigneten Schutz (vor zu viel Blicken, zu viel zeigen) – ganz im Gegensatz zum kommerziellen Bild, welches durch das Setting im Hintergrund, durch die Weite, die Flugzeuge, das Freiheitsgefühl noch stärker betont.

5 Empirisches Material

5.1 Kurzbeschreibung der Gruppen

Aus dem Materialkorpus, welcher im Rahmen des ICONICOM- Projektes entstand, wurden insgesamt sechs Gruppen ausgewählt, die aufgrund des Geschlechts und Alters für die vorliegende Studie im Kontext der zu beantwortenden Fragen interessant erschienen. So nahmen bei den Gruppendiskussionen immer jeweils mindesten zwei und höchstens vier Mädchen bzw. Frauen teil. Innerhalb der (Sub-)Gruppen unterschieden sich die Teilnehmerinnen der Altersgruppen „junge Mädchen“ und „erwachsene Frauen“ altersmäßig kaum, sodass zwischen diesen beiden Obergruppen in etwa dreißig Jahre Altersunterschied lagen. Interessant zu beobachten war in diesem Kontext, dass die „Generation 60+“ in beiden Fällen – sowohl in der (Sub-)Gruppe „Wasser“ als auch in der (Sub-)Gruppe „Prosecco“ mit den älteren Frauen deutlich jüngere Partnerinnen als sie selbst zur Gruppendiskussion mitkamen, die dem Alter nach eher der Obergruppe „erwachsene Frauen“ zuordbar wären³⁸. Da das Alter nun innerhalb der Obergruppe „Generation 60+“ in beiden Fällen recht heterogen ist, lässt sich kein eindeutiger Schnitt im Hinblick auf die Altersunterschiede zwischen den Obergruppen „erwachsene Frauen“ und „Generation 60+“ ziehen. In Anbetracht dessen jedoch, wie Generation im Rahmen qualitativer Methoden fassbar gemacht wird, sah ich keine Notwendigkeit dieses Phänomen zu „bereinigen“, da einerseits ein wichtiges Kriterium erfüllt war; nämlich, dass es sich um reale Gruppen handelt und andererseits, da diese Vorgehensweise nicht den Paradigmen der qualitativen Forschung entsprechen würde.

5.2 Die Fälle auf einen Blick

Die folgenden drei Tabellen bieten eine Übersicht über das in der vorliegenden Arbeit verwendete Material. Die Bilder sind einerseits nach der Bildart, also kommerziell oder privat, geordnet und andererseits nach den jeweiligen Gruppen, die den drei Generationen bzw. drei Altersgruppen zugeordnet wurden.

³⁸ Anm.: Auch aus diesem Grund entschied ich mich den unvollständigen Fall „Wasser“ mit in die Arbeit hineinzunehmen. Auf die Umstände, wie es nur zum kommerziellen Bild gekommen ist, wird in Kapitel 6.2.1 Erhebungssituation und Bildauswahl eingegangen.

So bietet die erste Tabelle einen Überblick über das Bildmaterial der ältesten Gruppe(s. Tabelle 3: Bildmaterial der Gruppe "Mädchen"), die zweite Tabelle über die Gruppe der erwachsenen Frauen (s. Tabelle 2: Bildmaterial der Gruppe "erwachsene Frauen") und die letzte Tabelle über das Bildmaterial der jüngsten Teilnehmerinnen (s. Tabelle 1: Bildmaterial der Gruppe "Seniorinnen").

Gruppe Seniorinnen³⁹

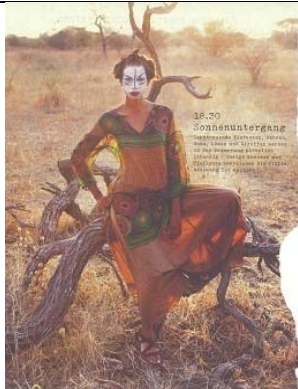


	Kommerzielles Bild	Privates Bild
Gruppe „Prosecco“	 <p>Abbildung 11: Gruppe "Prosecco" – kommerziell/ "Afrika"</p>	 <p>Abbildung 12: Gruppe "Prosecco" - privat</p>
Gruppe „Wasser“	 <p>Abbildung 13: Gruppe "Wasser" – kommerziell/ "Geberit"⁴⁰</p>	

Tabelle 1: Bildmaterial der Gruppe "Seniorinnen"

³⁹ Anm.: Zu den jeweiligen Bildquellen, siehe jeweiligen Fußnoten in den entsprechenden Kapiteln, in welchen die Bilder vorgestellt werden

Gruppe erwachsene Frauen⁴¹

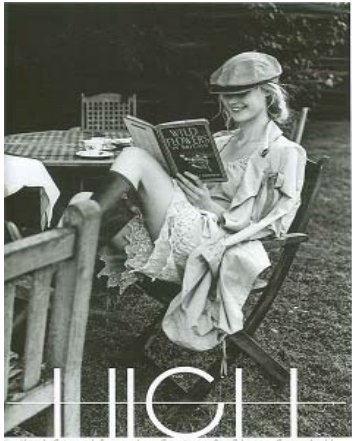



	Kommerzielles Bild	Privates Bild
Gruppe „Milch“	 <p>Abbildung 14: Gruppe "Milch" – kommerziell/ "High"</p>	 <p>Abbildung 15: Gruppe "Milch" - privat</p>
Gruppe „CafeLatte“	 <p>Abbildung 16: Gruppe "CafeLatte" – kommerziell/ "Sex and the City"</p>	 <p>Abbildung 17: Gruppe "Cafe Latte" - privat</p>

Tabelle 2: Bildmaterial der Gruppe "erwachsene Frauen"

⁴¹ Anm.: Zu den jeweiligen Bildquellen, siehe jeweiligen Fußnoten in den entsprechenden Kapiteln, in welchen die Bilder vorgestellt werden

Gruppe Mädchen⁴²



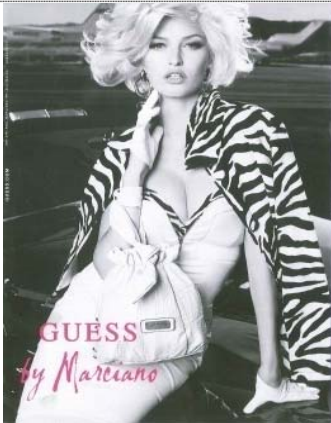

	Kommerzielles Bild	Privates Bild
Gruppe „Pool“	 <p>Abbildung 16: Gruppe "Pool" – kommerziell/ "H&M"</p>	 <p>Abbildung 17: Gruppe "Pool" - privat</p>
Gruppe „Trinkschoki“	 <p>Abbildung 18: Gruppe "Trinkschoki"- kommerziell/ "Guess"</p>	 <p>Abbildung 19: Gruppe "Trinkschoki" - privat</p>

Tabelle 3: Bildmaterial der Gruppe "Mädchen"

⁴² Anm.: Zu den jeweiligen Bildquellen, siehe jeweiligen Fußnoten in den entsprechenden Kapiteln, in welchen die Bilder vorgestellt werden

6 Falldarstellungen und Interpretation

6.1 Gruppe „Prosecco“

6.1.1 Erhebungssituation und Bildauswahl

Die Gruppendiskussion fand in einem Wiener Altkaffeehaus im dritten Bezirk statt. Die Atmosphäre im Raum war recht unruhig, waren doch recht viele Besucher und Touristen in dem Kaffeehaus. Die Tische waren alle recht dicht beieinander gestellt, an denen unterschiedliche große Gruppen von Leuten saßen. Meine Annahme, dass dies womöglich ein ungeeigneter Ort für die Diskussion war, weil es doch ein frequentiertes Kaffee war, erwies sich jedoch als unbegründet. Schließlich kam es zu einem angenehmen Gespräch, welches nicht von außen unterbrochen wurde.

Das Gespräch fand zur Mittagszeit an. Ich hatte vorher mit einer Gruppenteilnehmerin per Mail Kontakt aufgenommen. Sie hatte den Treffpunkt sowie die Zeit vorgeschlagen. Ich kam als erste hin und setzte mich auf den größten Tisch im Kaffee – die anderen schienen mir alle für lediglich 1-2 Personen konzipiert. Kurz darauf kam eine junge Frau in den Raum, ging aber gleich wieder. Nachher stellte es sich heraus, dass dies die Gesprächspartnerin war, die ich jedoch vorher nicht kannte und daher nicht erkennen konnte. Nachdem die Kontaktperson (A) ebenfalls kam und sich mir gegenüber setzte, kam die junge Frau ebenfalls nach einem kurzen Augenblick und das Gespräch fing nach kurzem Begrüßen und Bestellen der Getränke sofort an.

A ist eine 65 Jahre alte Frau⁴³. Sie ist in Wien geboren und lebt im dritten Bezirk, hat jedoch auch an der Alten Donau ein kleines Haus mit Garten, in dem sie ihr Atelier hat. Seit ein paar Jahren ist sie verwitwet und hat keine Kinder. Bis vor einigen Jahren war die Frau als Sozialarbeiterin tätig, bis sie in Pension ging. Neben ihrem künstlerischen Hobby ist sie vor allem politisch sehr aktiv (nach dem Gespräch übergab sie mir einen Flyer über den „Aufruf zum Ungehorsam“ des österreichischen, katholischen Priesters Schüller) und arbeitet zudem ehrenamtlich.

⁴³ Anm.: Die Informationen bzgl. der Person, ihres Werdegang und/oder Arbeit und ähnlichem sind den Kurzfragebögen entnommen worden.

B, 29 Jahre alt, hat vor kurzem ihre Diplomprüfung abgelegt und arbeitet ebenfalls nun im sozialen Bereich. Ihr Hobby ist Reisen; vor allem an abgelegten Plätzen in exotischen Ländern. Sie ist ebenfalls politisch aktiv (nach der Diskussion kam es zu einem regen Gespräch über die Kirchenpolitik und in weiterer Folge über die Umweltpolitik einzelner Länder).

An dieser Stelle soll im Gegensatz zu den bisherigen Gruppen auf die Kleidung der älteren Teilnehmerin der Gruppe „Prosecco“ eingegangen werden⁴⁴.

Wie aus dem Beobachtungsprotokoll hervorgeht hatte Frau A zum Zeitpunkte der Gruppendiskussion kurze, mittelbraune Haare; in den Haaren waren dezente, hellere Strähnen erkennbar. Sie war sehr leger angezogen, mit Hosen – vermutlich aus einem seidigen Stoff – und einer Tunika aus demselben Stoff, die bis zu den Knien reichte. Die Farbe der Hose war beige und einfarbig. Die Tunika hatte einen beigen Untergrund; darauf waren einzelne florale, etwas dunklere aber einfarbige, Muster gestickt. Sie trug hängende viereckige Ohringe, die in der Mitte mit einem Stein, vermutlich Perlmutter, in einer ähnlichen Farbe wie die Tunika ausgefüllt waren und eine Kette, die wie die Kette einer Taschenuhr aussah. Vom Hals auch baumelte an einem blauen Band eine bunte Lesebrille. Am Kopf hatte die Frau eine Sonnenbrille in dezentem Leo-Muster in die Haare eingeklemmt. Sie war leicht mit einem Eyeliner an den Augen geschminkt. Sie trug eine recht modische Tasche, scheinbar aus einem plastischen Stoff, mit langem Henkel mit sich. Jener Teil der Tasche, der umgeschlagen wird, war bunt gemustert.

Beide Frauen nahmen zu der Gruppendiskussion jeweils ein kommerzielles und ein privates Bild mit, sodass im Endeffekt vier Bilder besprochen wurden. Die privaten Bilder hat es bereits gegeben. Vor allem bei der älteren Gruppendiskussionsteilnehmerin richtet sich die Auswahl des kommerziellen Bildes nach der Auswahl des privaten, wie aus der Gruppendiskussion deutlich hervorgeht. Das private Bild der älteren Gruppendiskussionsteilnehmerin, siehe Abbildung 20: Gr. "Prosecco"- kommerziell/"Afrika", entstand letztes Jahr im Zuge einer der Reisen nach Afrika, die Kontaktperson A beinahe jeden Sommer antritt. Der Termin für die Gruppendiskussion fand unter anderem auch aus

⁴⁴ Anm.: Wie sich im Zuge der Analyse und Interpretation herausstellen wird, bekommt die modische Ebene, so beispielsweise die Kleidung sowie gesamte Aufmachung, bei den Seniorinnen-Gruppen, eine tragende Bedeutung, die in dieser Form bei den anderen, jüngeren Gruppenteilnehmerinnen nicht vorzufinden ist, sodass nur in den beiden Seniorinnen-Gruppen auf den individuellen Kleidungsstil näher eingegangen wird.

dem Grund im August 2011 statt, weil Kontaktperson A zuvor für einige Woche in Kambodscha war. Die Frau entschied sich, laut eigenen Angaben, für das kommerzielle Bild, weil es sie an Afrika erinnerte. Erst im Laufe der Diskussion bemerkte sie den Bildtext, in welchem herauskommt, dass das kommerzielle Bild tatsächlich in Afrika, Botswana, aufgenommen wurde.

Das private Bild der jüngeren Gesprächsteilnehmerin entstand bei einer Feier der Mutter des Mannes, der auf dem privaten Bild neben der Diskussionsteilnehmerin saß. Das kommerzielle Bild ist eine Werbung der Marke „Guess“. Dieses Bilderpaar wurde der Bildinterpretation und Auswertung nicht unterzogen, weil der Fokus auf dem Bilderpaar der älteren Diskussionsteilnehmerin lag, um generationsspezifische Vergleich ziehen zu können.

6.1.2 Bildanalyse und -Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet

Die ältere Gruppendiskussionsteilnehmerin der Gruppe „Prosecco“ nahm als kommerzielles Bild eines aus einem unbekannten, skandinavischen Versandhauskatalog zur Gruppendiskussion mit⁴⁵. Auf dem kommerziellen Bild ist eine weiß geschminkte Frau, eingekleidet in eine lange afrikanische Tunika, die auf einem großen, trockenen Geäst posiert.

Ein Blick in die ikonografische Interpretation zeigt, dass im kommerziellen Bild mit der Assoziation einer afrikanischen Schönheit gespielt wird. Durch den relativ

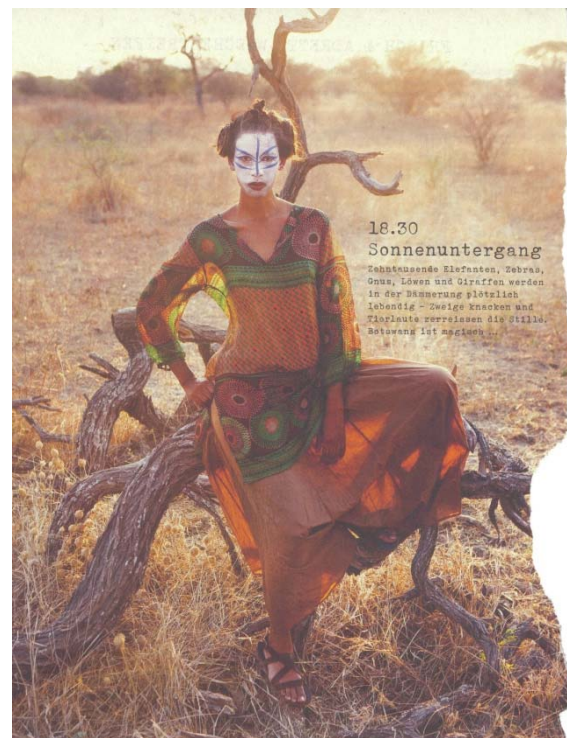


Abbildung 20: Gr. "Prosecco"-
kommerziell/"Afrika"

⁴⁵ Anm.: Bildquelle unbekannt; lt. mündlichen Mitteilungen wurde das Bild einem Versandhauskatalog entnommen.

verschwommenen Hintergrund wird der generalisierte Beobachter eingeladen, in diese beinahe mystisch, verträumt ausgeleuchtete afrikanische Steppenlandschaft einzutauchen, in der eine schöne Frau auf ihn wartet. Sie ist rank und schlank wie eine Gazelle. Sie trägt eine Tunika von der Machart eines Strandkleides, jedoch im afrikanischen Stil. Ihr Gesicht ist im Stil der afrikanischen Kriegsbemalungen geschminkt, wirkt aber ästhetisch. Dem generalisierten Beobachter präsentiert sie sich auf einem großen trockenen Geäst, anmutig wie eine Katze. Auf einer kommunikativ- generalisierbaren Ebene sprechen sämtliche Elemente, vor allem auf modischer Ebene, so beispielsweise der Kleidungsstil oder die exotische Schminke bzw. Gesichtsbemalung für die Inszenierung einer afrikanischen Schönheit. Doch gerade in dieser Darstellungsart der Gesichtsbemalung, die zwar eine exotische ist, dennoch aber symmetrisch und daher ästhetisch wirkt, oder der Kleidung, die zwar afrikanisch anmutet, dennoch aber den gängigen Modevorgaben entspricht, dokumentiert sich der Versuch der Werbung, die Assoziation mit Afrika in einer für kommerzielle Zwecke verkraftbaren Dosis zu vermitteln. Das Bild erinnert einerseits an die naturbelassenen Schönheiten, an die ungekünstelt schönen Menschen bzw. Frauen des schwarzen Kontinents, andererseits verfügt es über etliche Gestaltungselemente eines gängigen Modebildes, die weiter oben angeführt wurden. Bleibt man somit auf der Ebene einer Modefotografie so wird deutlich, dass es sich um eine eigens für die Werbung inszenierte afrikanische Schönheit handelt, um es nochmals zu betonen. Dies dokumentiert sich vor allem in der Übergegensätzlichkeit zwischen den gängigen Schönheits- und Modeidealen und dem gleichzeitigen Bewahren von fremden Kulturen bzw. ihrer kulturspezifischen Identität, die hier im Bild deutlich wird und durch die Kombination von afrikanischen Stilelementen hervorgerufen wird; jedoch nach dem Motto „Afrika – ja, aber bitte nicht zu viel“.

Blickt man tiefer in das Bild hinein, so dokumentiert sich, etwas verborgen hinter diese Deckmantel modischer Fokussierungen, das Zur-Schau-Stellen einer jungen, exotischen Frau, ähnlich einem Ausstellungsobjekt, einer Projektionsfläche erotischer Vorstellungen⁴⁶. Dies kommt auch in der Bildkomposition zum Ausdruck, indem die undefinierte Stellung der Frau zwischen Stehen und Sitzen fokussiert wird (siehe Abbildung 21: "Afrika"-

⁴⁶ Anm.: Vermutlich ähnlich der Wirkung, die Sarah Baartman, eine südafrikanische Sklavin, die 1810 von Hendric Cezar nach Europa gebracht wurde wo sie in Paris und London als Ausstellungsobjekt diente und als „Hottentotten-Venus“ bekannt wurde, bei der europäische Bevölkerung auslöste. „Ihre Brüste, ihr Hinterteil und ihre Genitalien erschienen ihm riesig im Vergleich zu den physischen Charakteristika europäischer Frauen“, heißt es in dem 2006 erschienen Artikel der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“.

Planimetrie/Mobile). Vor diesem Hintergrund gilt es die Planimetrie genauer zu betrachten, die die Frau in mehrere Dreiecke unterteilt, die allesamt jene Bereiche des Körpers nochmals betonen, die am meisten aufreizend für den Betrachter wirken (siehe Abbildung 22: "Afrika"-Planimetrie/ Trapez).

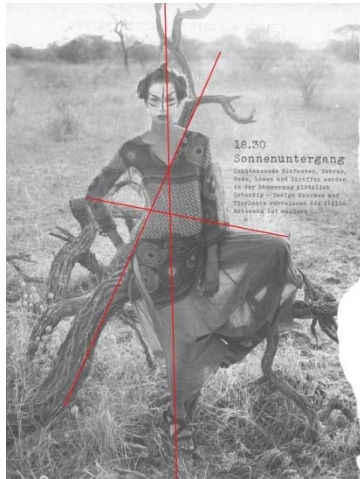


Abbildung 21: "Afrika"- Planimetrie/Mobile



Abbildung 22: "Afrika"- Planimetrie/ Trapez

Doch zuvor soll auf jene planimetrische Rekonstruktion eingegangen werden, die die undefinierte Stellung der Frau betont. Bevor die Frau in den trapezförmigen Rahmen gesetzt wird, der durch die Verbindung der Endpunkte aller planimetrischen Linien entsteht, wird auf visueller Ebene die Schiefelage, die sich aus der undefinierten Stellung zwischen Stehen und Sitzen ergibt, anschaulich gemacht (siehe Abbildung 21: "Afrika"- Planimetrie/Mobile). Die Frau erscheint dabei wie an einem Faden aufgehängt, ähnlich einem (Spielzeug-)Mobile. Gleichzeitig avanciert sie zu einem Äffchen, das auf ihrem Podest, hier in Form des Geästs, auf der Suche nach einer passenden Position heruntänzelt. Gleichzeitig dokumentiert sich in diesem Vergleich die Wirkung, die vermutlich afrikanische Frauen nach wie vor auf das europäische Publikum haben - ähnlich der Wirkung von Sarah Baartman, die für ihr Publikum gleichzeitig Mensch und Affe war (vgl. F.A.Z., 2006). Dem generalisierten Beobachter wird somit einerseits eine junge exotische Frau präsentiert, gleichzeitig sehen sie in ihr ein (wildes) Tier, das es zu begaffen gilt⁴⁷.

⁴⁷ Anm.: „Für viele Europäer war sie Mensch und Affe zugleich. Ein Objekt der Belustigung und Projektionsfläche erotischer Vorstellungen, nur mühsam verborgen unter dem Deckmantel naturkundlichen Forscherdrangs.“, wurde über Sarah Baartman geschrieben (F.A.Z., 31.01.2006, Nr. 26).

Der Rekonstruktionsschritt der Planimetrie, der die Frau in einen trapezförmigen Rahmen setzt, macht auf visueller Ebene nochmals deutlich, dass die Frau auf Körperlichkeit reduziert wird. So wird vor allem das rechte nach außen hin abgewinkelte Bein, dessen Konturen durch das durchscheinende Licht erahnt werden können, betont, aber auch der linke angewinkelte Arm, der erneut durch das durchscheinende Licht, die Silhouette des Oberkörpers erkennen lässt, sowie den leicht entblößten Oberschenkel. Somit kommt auf der ikonisch-ikonologischen Ebene auch in diesem kommerziellen Bild der Fokus auf die für die Werbung besonders relevante Körperlichkeit im Bild zum Ausdruck. Dadurch und vor allem durch die formale Bildkomposition rückt der Körper der Frau bzw. die Darstellung ihrer Körperlichkeit in den Fokus. Es wird deutlich, dass der generalisierte Beobachter wesentlich mehr zu sehen bekommt, als auf den ersten Blick vermutet, was insbesondere durch die Planimetrie getragen wird, die die Frau in einen Rahmen versetzt und so jene Stellen im Bild betont, die die wahre Körpersilhouette der Frau erahnen lassen. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass im Kontext von Körperlichkeit mit der Übergegensätzlichkeit zwischen verdecken aber nicht verstecken des Körpers gespielt wird. Durch die von der Planimetrie getragene und dadurch fokussierte Transparenz der Kleidung, kommt zum Ausdruck, dass der Körper an sich verhüllt wird, dennoch aber viel von sich zeigt. So mag auf den ersten Blick der Eindruck vermittelt werden, dass der Körper nicht das tragende Element dieses Bildes ist. Auf einer ikonisch-ikonologischen Ebene dokumentiert sich jedoch das Sichtbar - Machen des verhüllten Körpers und damit seine Relevanz für das kommerzielle Bild.

Auf kommunikativ-generalisierter Ebene mag die Werbung bzw. die Inszenierungsart des kommerziellen Bildes mit Individualität und Einmaligkeit assoziiert werden. Auf den ersten Blick, so scheint es, möchte man nicht den gängigen Mode-, Schönheits- und Körperidealen entsprechen. Dies lässt sich auch auf ikonografischer Ebene festmachen. Es wird eine junge Frau im Bild gezeigt, die eine wahre, naturbelassene, ohne das Zutun unnatürlicher Mittel wie Kosmetika, Schönheit ist. In der maskenartigen Inszenierung ihres Gesichtes dokumentiert sich jedoch der Bruch mit der Natürlichkeit und damit auch der Individualität. Die Frau wirkt individuell ohne persönlich zu werden. Sie wirkt authentisch, ohne dass sich das entsprechend in der formalen Bildkomposition wiederfindet. Vielmehr wird durch die maskenartige Bemalung deutlich, dass die Frau lediglich eine Rolle spielt, die sie gar nicht verkörpert hat. Die Persönlichkeit wird ihr abgesprochen, indem die Frau komplett in der Planimetrie untergeht, die jedoch nur auf Körperlichkeit reduziert, um es nochmals zu betonen.

Als privates Bild stellte die Gruppendiskussionsteilnehmerin eines aus dem letzten Urlaub in Afrika mit ihrer Freundin zur Verfügung (siehe Abbildung 23).

Auf den ersten Blick wirkt das Bild wie ein gewöhnliches Urlaubsfoto, in welchem die Protagonistinnen mehr oder weniger gekünstelt in der Bildfläche stehen. Es zeigt zwei



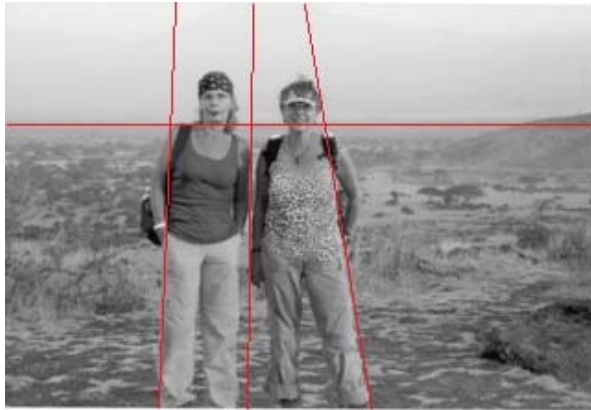
Abbildung 23: Gr. "Prosecco" - privat

flotte Seniorinnen, Touristinnen, in einem exotischen fremden Land. Dies lässt sich auch auf der ikonographischen Ebene festmachen. Das Bild zeigt zwei Frauen, vom Kleidungsstil her aus der westlichen Welt stammend, irgendwo in Afrika. Es macht den Anschein, als seien sie Freundinnen, weil sie sich im Bild von der Körperhaltung her leicht einander zuwenden und dabei die eine für die andere als Spiegelbild fungiert. Sie sind funktional gekleidet und scheinen für eine Safari gerüstet zu sein. Ihre Füße sind von der unteren Bildkante abgeschnitten, weshalb davon auszugehen ist, dass es sich nicht um ein professionell geschossenes Bild handelt.

Der Touristinnenstatus findet sich auch in der formalen Bildkomposition wieder. Durch die abgeschnittenen Füße wirken die Frauen wie Fremdkörper in der Bildfläche und sind somit nicht in die Umgebung eingebunden. In dieser Umgebung der afrikanischen Savanne wirken sie nicht authentisch. Auf modischer Ebene wird jedoch das Gegenteil anschaulich gemacht. In ihrer Kleidung wirken sie echt, worin sich letztlich ebenfalls ihre Herkunft dokumentiert. Sie sind zwei westlich gekleidete Frauen, die offensichtlich den westlichen Kleidungsstil habitualisiert haben. Sie verfügen über das Wissen zu welchem Zweck, diese Art von Kleidung getragen wird und drücken damit ihr Herkommen aus.

Die fehlende Verbundenheit zur fremdländischen Umgebung schlägt sich auch in der formalen Bildkomposition nieder. Im Zuge der Rekonstruktion der Planimetrie wurde deutlich, dass die Protagonistinnen des Bildes nicht in diesen Kontext einer afrikanischen Savanne entsprechend eingebettet werden. Gleichzeitig fällt jedoch auf, dass die beiden Frauen mehr sind als bloß zwei Touristinnen. Es wird deutlich, dass das Bild vor allem auf Ebene der Beziehung der beiden Frauen zueinander spannend wird. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Planimetrie, die die beiden Frauen sowohl gesondert voneinander (siehe

Abbildung 24: "Prosecco"- Planimetrie/Einzelpersonen)aber auch zu einer Gruppe vereint entsprechend trägt, an Bedeutung(siehe Abbildung 25: "Prosecco"- Planimetrie/Gruppe).



**Abbildung 24: "Prosecco"-
Planimetrie/Einzelpersonen**



Abbildung 25: "Prosecco"- Planimetrie/Gruppe

Darin dokumentiert sich letztlich die Übergegensätzlichkeit zwischen der Zusammengehörigkeit zu einer sozialen Gruppe bei gleichzeitiger Wahrung der Identität. Außerdem wird bei Betrachtung der Planimetrie und der Fokussierung, die sich aus dieser ergibt, deutlich, dass die beiden Frauen die zentralen Elemente im Bild sind. Sie können sowohl gemeinsam in der Gruppe als auch jede einzeln für sich das Bild auffüllen. Dass der Fokus auf den beiden Frauen bzw. auf ihrem individuell-charakterlichen Ausdruck liegt, wird auf visueller Ebene durch die Planimetrie noch verdeutlicht. Auf planimetrischer Ebene ergibt sich nämlich durch die Verlängerung der Horizontlinie eine Trennung zwischen Kopf und Körper, wodurch das Bild in eine Zweiheit geteilt wird. Dadurch wird die Trennung zwischen der Individualität auf der einen Seite und der Körperlichkeit auf der anderen Seite vollzogen. In Anbetracht dessen, dass sich mehr oder weniger die gesamte formale Bildkomposition auf der Kopf- und damit der Wesensseite abspielt, ist davon auszugehen, dass sich darin vor allem der Fokus auf die Persönlichkeit der beiden Frauen als Individuen aber auch als Duo dokumentiert. Im direkten Vergleich zwischen dem kommerziellen und dem privaten Bild kommt die Unterschiedlichkeit der Fokussierungen in den beiden Bildern besonders deutlich zum Ausdruck. So steht der entpersönlichten Individualität der Frau im kommerziellen Bild die Persönlichkeit der beiden Frauen des privaten Bildes gegenüber.

Vor diesem Hintergrund wird im Kontext von Körperlichkeit deutlich, dass der Körper nicht das relevante Element dieses privaten Bildes ist. Somit scheint die medial inszenierte Körperlichkeit auch für die private Darstellung keine Rolle zu spielen im Sinne einer Vorlage,

die in den individuellen Stil transformiert wird. Die Gemeinsamkeit zwischen dem kommerziellen Bild und dem privaten Bild ist nicht in der körperlichen Mimesis zu suchen- im Gegensatz zu den Erkenntnissen, die aus den Bildern der jüngsten Gruppen der vorliegenden Arbeit herausgearbeitet werden konnten.

Es ist festzuhalten, dass beide Bildarten gemeinsam als Dokument für die Gruppe bzw. die Gruppendiskussionsteilnehmerin stehen. In beiden Fällen wird augenscheinlich klar, dass das private Element im kommerziellen Bild oder das kommerzielle Element im privaten Bild die Natur, die Umgebung bzw. das Land Afrika ist. In diesem Aspekt zeigt sich die Verbundenheit mit dieser anderen, fremden Welt. Zieht man jedoch die Ergebnisse der formalen Bildkomposition heran, so entpuppt sich diese Verbundenheit als eine wenig gelungene. Beide Bilder wirken nicht authentisch, da in beiden Bildarten die Frauen auf Basis der formalen Bildkomposition nicht entsprechend in die Umgebung eingebunden werden. Während die Frau im kommerziellen Bild wie ein Mobile in das Bild gehängt wirkt, erscheinen die Frauen des privaten Bildes ebenfalls wie ungekonnt platzierte Fremdkörper, worin letztendlich ihr Touristinnenstatus noch stärker zum Ausdruck kommt bzw. sich gerade darin dokumentiert.

Im Kontext von Ungebundenheit in die soziale Umgebung spricht Bohnsack (2008) vom Versuch der Werbung und ihrem eigenen Medium der Pose, Individualität herzustellen. Dies gelingt jedoch nur „ex negativo“ (Bohnsack 2008; S.72), d.h. auf dem Umweg fehlender sozialer Bezogenheit. Diese fehlende Verbundenheit der Frau im kommerziellen Bild, die sich insbesondere auf planimetrischer Ebene identifizieren lässt, macht deutlich, dass es sich um eine inszenierte Authentizität im Bild handelt, die sich wiederum auf der Pose festmachen lässt. Vor diesem Hintergrund wird auch die unauthentische Wirkung des privaten Bildes, in dem die Frauen wie Fremdkörper fungieren, verständlicher. Auffallend ist jedoch, dass die Frauen zwar nicht in die Natur eingebettet werden, sich jedoch sehr wohl aufeinander beziehen, was auf einer planimetrischen Ebene deutlich wird. So werden sie alternativ von der Planimetrie als einzelne Personen, aber auch als Gruppe getragen. Gerade darin kommt die Übergegensätzlichkeit zwischen dem Bewahren der eigenen Individualität und Zusammengehörigkeit zu einer sozialen Gruppe. So wird auf einer ikonisch- ikonologischen Ebene dasselbe Dilemma im kommerziellen und im privaten Bild thematisiert; nämlich gleichzeitig individuell und ein Teil eines Kollektivs zu sein. Bloß wird dieses Dilemma im kommerziellen Bild auf der Ebene der Mode bzw. durch das gleichzeitige Bewahren der kulturellen Identität und der Anpassung an gängige Mode- und Schönheitsstandards

vermittelt, während sich im privaten Bild diese Übergegensätzlichkeit zwischen Individualität und Anpassung im Sinne von Zusammengehörigkeit auf Ebene der Personen und ihrer sozialen Beziehung zueinander dokumentiert.

In diesem Kontext gilt es nochmals festzuhalten, dass durch die planimetrische Komposition insbesondere der individuell-charakterliche Ausdruck bzw. die Persönlichkeit fokussiert wird, wodurch die beiden Frauen als Individuen – gemeinsam und jede für sich allein – die relevanten Elemente des Bildes sind. In der Darstellung und Inszenierung der Frauen auf dem privaten Bild dokumentiert sich Reife und Lebenserfahrung. Sie stehen mit beiden Beinen im Leben und wissen wie es läuft. Jegliche andere körperliche Inszenierung wäre fehl am Platz und würde dazu beitragen, eine inszenierte Authentizität im Bild herzustellen, die sich jedoch eben an der Pose festmachen lassen würde - wie bei der Frau im kommerziellen Bild. Doch gerade in diesem harmonischen Gleichgewicht zwischen der Umwelt und ihrem eigenen Dasein, ihrer eigenen Körperlichkeit, dokumentiert sich Lebensweisheit. Demgegenüber steht die Frau des kommerziellen Bildes bzw. der Fokus auf ihren Körper. Betrachtet man die planimetrische Bildkomposition so scheint sich die Frau hinter dieser aufzulösen und es treten nur jene markanten Stellen der Planimetrie hervor, die die wahre Körpersilhouette erahnen lassen. Denn während die Individualität im kommerziellen Bild nur auf Umwegen durch fehlende soziale Bezogenheit hergestellt werden kann, ist die Körperlichkeit direkt sichtbar und wird ohne Umwege von der Planimetrie fokussiert. Der transparente Stoff unterstreicht dies. So scheint selbst die Individualität dieser überstarken Fokussierung auf die Körperlichkeit bzw. auf die körperlichen Reize, die die Frau – gewollt oder ungewollt – präsentiert, zu weichen und sich in der Übergegensätzlichkeit zwischen Verhüllen und Zeigen des Körpers aufzulösen.

Neben dem anfänglichen harmonischen Ausdruck des kommerziellen Bildes wird deutlich, dass es sich um eine eigens für die Werbung inszenierte Balance zwischen Modevorgaben und Individualität handelt. Der Fokus liegt auf dem Körper als Projektionsfläche für Vorstellungen des generalisierten Beobachters, weshalb davon auszugehen ist, dass selbst wenn Individualität und Ungezwungenheit vermittelt werden sollen, der Körper als Träger relevanter Werbestrategien nicht im Bild fehlen darf. Während das kommerzielle Bild die Debatte über die Körperlichkeit auf einer visuellen Ebene übernimmt, thematisieren die Frauen in ihrer eigenen Darstellung einerseits eher die soziale Beziehung zueinander und

andererseits zu der Umwelt. In ihrer Inszenierung dokumentiert sich die Freiheit sowohl als Individuum aber auch als Teil einer Gruppe existieren zu können.

6.1.3 Zusammenfassung

Sowohl im kommerziellen als auch im privaten Bild dokumentiert sich auf visueller Ebene die **Übergegensätzlichkeit zwischen dem gleichzeitigen Bewahren von Identität und der Zusammengehörigkeit zu einer sozialen Gruppe**; wenn dies auch in den beiden Bildarten vermittelt wird. Während dieses Dilemma im kommerziellen Bild überwiegend auf modischer Ebene gespielt wird (so zum Beispiel im Kombinieren von kulturell eindeutig zuordbaren modischen Elementen bei gleichzeitigem Befolgen gängiger, modisch-ästhetischer Vorgaben), wird es im privaten Bild auf Basis der Personen und ihrer Beziehung zueinander thematisiert. In diesem Kontext fällt auf, dass **Individualität im kommerziellen Bild** nur über Umwege, heißt **über fehlende soziale Bezogenheit** der Protagonistin, hergestellt werden kann, während die **Körperlichkeit direkt**, klar und deutlich von der Planimetrie getragen wird. Es wird deutlich, dass es sich im kommerziellen Bild um eine entpersönlichte Individualität handelt, die die Frau zu einem Ausstellungsobjekt, zu einer Projektionsfläche auch erotischer Vorstellungen verkommen lässt. Der Körper im kommerziellen Bild ist ein verhüllter, aber nicht versteckter. Im privaten Bild hingegen wird die Individualität bei gleichzeitiger Zugehörigkeit zu einer sozialen Gruppe thematisiert und dokumentiert sich auf planimetrischer Ebene in der **Akzentuierung des individuellen Ausdrucks** – und zwar als Einzelpersonen aber auch als Gruppe – zum Ausdruck kommt. Vor diesem Hintergrund gilt es nun die Fokussierung auf den Körper, die insbesondere mithilfe der Planimetrie rekonstruiert werden konnte, zu analysieren. In diesem Kontext dokumentiert sich auf visueller Ebene eine **Übergegensätzlichkeit zwischen Zeigen und Verhüllen des Körpers**. Das kommerzielle Element im privaten Bild bzw. das private Element im kommerziellen Bild ist demnach nicht in der körperlichen Mimesis zu suchen.

6.2 Gruppe „Wasser“

6.2.1 Erhebungssituation und Bildauswahl

Die Gruppendiskussion fand in einem Restaurant eines Einkaufszentrums im 23. Wiener Bezirk statt. Das Restaurant war sehr ruhig. Die Kontaktperson hatte bei der Reservierung zudem nach einem Tisch in der hintersten Ecke des Restaurants verlangt.

Die Diskussionsteilnehmerinnen hatten sich etwas verspätet. Die Befürchtung, dass es womöglich gar nicht zu der Diskussion kommt, weil ich einerseits nicht sicher war, ob ich im richtigen Restaurant war (die Wegbeschreibung der Kontaktperson war sehr ungenau, auch war der besagte Tisch nicht reserviert) und andererseits keine Möglichkeit hatte, die Kontaktperson anzurufen, weil sie kein Mobiltelefon besitzt, entpuppte sich letztendlich als unbegründet. Die Kontaktperson, die ich bei einer Lesung kennenlernte, kam einige Minuten nach mir und setzte sich schräg mir gegenüber. Einige Momente später kam die zweite Diskussionsteilnehmerin und setzte sich ebenfalls mir gegenüber, rechts neben die Kontaktperson. Es entwickelte sich ein angenehmes Gespräch. Die Kontaktperson stellte mich ihrer Gesprächspartnerin vor und erzählte, dass wir uns bereits einmal bei einer Lesung gesehen hatten, war sich dann aber nicht sicher, ob sie uns damals schon einander vorgestellt hatte. Ich erfuhr im Zuge dieses Gespräches, dass die Frau ursprünglich aus Kolumbien kommt und seit einigen Jahren mit ihrem Mann und Sohn, der später nach der Gruppendiskussion vorbeikam, in Wien lebt. Die beiden Frauen lernten sich im Rahmen der Caritas-Hilfsorganisation, in der die Kontaktperson ehrenamtlich arbeitete, kennen. Eine Zeit lang wohnte auch die Gesprächspartnerin der Kontaktperson bei ihr.

Kontaktperson A ist eine 66 Jahre alte Frau, die in Wien lebt und momentan als selbständige Schriftstellerin tätig ist⁴⁸. Sie hat drei Kinder im Erwachsenenalter, die sie auch allein erzogen hat, nachdem es zur Scheidung von ihrem Mann kam. Vor ihrer Pensionierung arbeitete sie vor allem in Hilfsorganisationen, widmet sich aber nun etlichen ehrenamtlichen Aufgaben und dem Schreiben. Momentan arbeitet sie an einem zweiten Buch.

⁴⁸ Anm.: Die Informationen bzgl. der Person, ihres Werdegang und/oder Arbeit und ähnlichem sind den Kurzfragebögen entnommen worden.

B, 40-jährig, stammt ursprünglich aus Kolumbien, lebt aber mit ihrer Familie seit einiger Zeit in Wien. Mit ihrem Mann hat sie einen 12-jährigen Sohn, der sich besonders für Musik bzw. für Geige spielen interessiert. Auch die Frau bzw. Mutter des Kindes interessiert sich sehr für Kunst und Kultur. Zum Zeitpunkt der Gruppendiskussion probte die Frau im Volkstheater ein Stück ein, das insbesondere die Geschichten von Wiener Migrant*innen zum Mittelpunkt machte.

Wie bereits bei der Gruppe „Prosecco“ erläutert wurde, wird auch hier auf die Kleidung und Aufmachung der älteren Teilnehmerin eingegangen. Aus dem Beobachtungsprotokoll geht hervor, dass zum Zeitpunkt der Gruppendiskussion die ältere Teilnehmerin in langen Hosen und mehreren Lagen an Jacken und Westen erschien, obwohl Sommer war. Die Hose war locker sitzend und sehr weit geschnitten. Der gräulich- braun melierte Stoff war scheinbar in einer Tweed-Machart zu einer Hose geschnitten. An den Füßen trug sie braune, lederne Schuhe, die recht alternativ und altmodisch erschienen. Außerdem hatte sie ein weißes Oberteil an, darüber eine Weste in einer ähnlichen Machart wie die Hose, ebenso die Farbe. Darüber trug sie eine beige Jacke mit weiten, langen Ärmeln. Im Übrigen waren alle Kleidungsstücke sehr weit geschnitten. Am Kopf hatte sie eine Sherlock-Holmes ähnliche Schirmkappe, die sie zuerst absetzte und im Laufe des Gespräches wieder aufsetzte. Die grau melierten Haare waren kurz geschnitten. Am Rücken hatte sie einen zerfransten Rucksack in einem Hundemuster hängen. Insgesamt machte sie keinen flotten Eindruck bzw. eher einen sorglosen Eindruck im Hinblick auf ihre Kleidung und Aufmachung.

An dieser Stelle ist anzumerken, dass die Gruppendiskussion anfangs äußerst problemlos und zufriedenstellend verlief. Im Verlauf des Gesprächs kam es jedoch vermehrt zu Verständigungsproblemen auf sprachlicher Ebene. Die Muttersprache der jüngeren Frau ist Spanisch. Sie konnte zwar sehr gut Deutsch sprechen, dennoch machten die Sprachbarrieren im Verlauf der Gruppendiskussion Schwierigkeiten. Zwischen den Gesprächsteilnehmerinnen kam es zum Streit, sodass die Gruppendiskussion abrupt unterbrochen wurde. Ein Teil des Streites ist auf Band. Darauf folgte ein etwas längeres Gespräch, in welchem die jüngere Frau erklärte, sich missverstanden gefühlt zu haben, was sie wiederum sich selbst bzw. ihrem mangelnden Sprachwissen zuschrieb. Schließlich bedankte ich mich bei den Teilnehmerinnen und trennte mich von ihnen in einer recht harmonischen Atmosphäre, wie mir schien. Die Bitte nach einem privaten Bild und nach einer weiteren Diskussion hat schließlich aber nicht mehr geklappt. Auch weitere Kontaktversuche scheiterten, sodass diese Gruppe kein privates Bild mehr zur Verfügung stellte.

In diesem Kontext möchte ich an dieser Stelle auf das fehlende private Bild der Gruppe „Wasser“ bzw. wie ich mit diesem in der vorliegenden Arbeit umgegangen bin, näher eingehen. Im Hinblick auf das Sampling stellte sich heraus, dass beide Kontaktpersonen, die der Altersgruppe „Seniorinnen“ angehörten, mit deutlich jüngeren Partnerinnen zur Gruppendiskussion kamen. Aber es finden sich auch auf Basis des kommerziellen Bildes Ähnlichkeiten, die sich insbesondere an der Natur im Bild festmachen lassen⁴⁹.

Die Kontaktperson hatte, wie ich am Tag der Gruppendiskussion erfuhr, vorgeschlagen, dass beide Gruppendiskussionsteilnehmerinnen jeweils Bilder mitnehmen, die ihnen gefallen und sich beim Treffen vor der Diskussion auf eines einigen. Zum Termin der Gruppendiskussion nahm aber lediglich Kontaktperson A einige Bilder mit und schien darüber verwundert zu sein, dass die Gesprächspartnerin keine mitgenommen hatte. Die meisten Bilder wurden einem Katalog für Damen-Übergrößen entnommen. Alle Bilder wurden auch in der Gruppendiskussion kurz besprochen, letztendlich einigten sie sich aber die Frauen auf das kommerzielle Bild der Marke „Geberit“ (s. Abbildung 26: Gr. "Wasser"-kommerziell/"Geberit"), welches auch in der vorliegenden Arbeit analysiert wurde. Dieses wurde einer Zeitschrift entnommen, wobei mir die Gruppendiskussionsteilnehmerin nicht sagen konnte, aus welcher. Erst im Zuge der Gruppendiskussion wurde der älteren Teilnehmerin klar, dass es sich bei dem kommerziellen Bild tatsächlich um eine Werbung handelte, in der eine Prominente, Barbara Becker, das Modell war.

Den Bildauswahlprozess schien die ältere Teilnehmerin sehr ernst zu nehmen. Anfangs orientierte sie sich nach der Anforderung, dass die Bilder etwas mit Mode und Kleidung zu tun haben sollten, womit sie jedoch, eigenen Angaben nach, nicht so viel Berührung hat. Deshalb fiel die Wahl letztlich auf das „Geberit“-Bild, da sie insbesondere die Natur im Bild angezogen hat. Auch gefiel ihr die dargestellte Szene, das Plantschen/Schwimmen im Naturteich. Es erinnerte sie an ihre früheren Zeiten, worauf sie aber zugleich bemerkte, dass sie dies aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr machen darf.

⁴⁹ Anm.: Wie noch in der Arbeit gezeigt wird, kommen im kommerziellen Bild im Kontext von Körperlichkeit ähnliche Dilemmata zum Ausdruck wie im kommerziellen Bild der anderen Seniorinnengruppe, sodass davon auszugehen ist, dass sich die Gruppe „Wasser“ trotz fehlenden privaten Bildes gut in die Seniorinnengruppe einbetten lässt.

6.2.2 Bildanalyse und -Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet

Die Teilnehmerinnen der Gruppe „Wasser“ entschieden sich für eine Printwerbung der Marke „Geberit“⁵⁰ als kommerzielles Bild (siehe Abbildung 26). Das Bild scheint auf den ersten Blick der Inbegriff von Freiheit und Losgelassenheit zu sein. Die Umgebung, in der sich die Frau befindet, ist pure, unberührte Natur. Sie fügt sich in dieses Setting mit ihrer locker und natürlich anmutenden Art ein. Durch ihre durchsichtige Kleidung wird der Eindruck vermittelt, sie sei fast nackt und damit ein Teil der Natur. Das Bild und das daraus entstandene Feeling machen den Eindruck, also könnte man/frau sich komplett gehen lassen.



Abbildung 26: Gr. "Wasser"- kommerziell/"Geberit"

Insgesamt wirkt das Bild sehr harmonisch. Der generalisierte Beobachter wird durch das Spiel von Schärfe und Unschärfe hinein geholt in diese Szene der Natürlichkeit. Durch den verschwommenen Hintergrund wird er in diesen Kontext eines abgelegenen Bergesees versetzt, in dem eine schöne junge Frau im Wasser herumtollt. Sie ist im Gegensatz zum Hintergrund scharf im Bild abgebildet, wodurch gleichzeitig klar wird, dass sie das relevante Element ist, welches zu beobachten ist. Es finden sich lediglich einzelne, unscharfe Stellen an ihr, die jedoch auf ihre Bewegung im Wasser, ihre Dynamik verweisen. Die Bewegung wiederum deutet auf die Pose im Bild hin, die auf den Inszenierungscharakter des kommerziellen Bildes verweist. Dieser lässt sich neben der Pose insbesondere auch an der Kleidung der Frau festmachen. Denn betrachtet man die Wahl der Kleidung auf einer kommunikativ- generalisierbaren Ebene, so wird deutlich, dass es sich nicht um eine alltägliche Bekleidung handelt.

⁵⁰ Bildquelle: www.i-love-water.com

Blickt man eine Ebene tiefer, so dokumentieren sich in dem kommerziellen Bild auf mehreren Ebenen die Werbebotschaften, die letztlich vermittelt werden sollen und sich an dem Inszenierungscharakter des kommerziellen Bildes festmachen lassen. Besonders interessant wird es erst, wenn man bedenkt, wie die Funktionsweise des beworbenen Produktes in der Rekonstruktion der Bildkomposition auf planimetrischer Ebene zum Ausdruck kommt. So fällt insbesondere auf, dass jegliche planimetrischen Linien, die helfen die Bildkomposition zu rekonstruieren, einerseits die offene Handfläche der Frau betonen und andererseits den nicht mehr abgebildeten bzw. vom Wasser umspülten Unterkörper fokussieren, worin sich letztlich die Botschaft dokumentiert, den Unterkörper vergessen zu können, wenn man sich „Geberit“ anvertraut (siehe Abbildung 27: "Geberit"- Planimetrie).

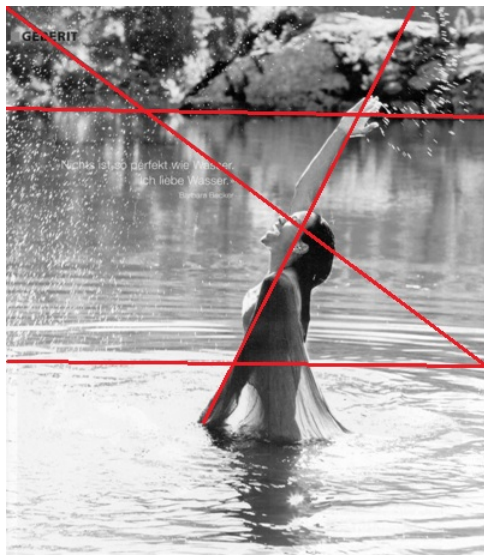


Abbildung 27: "Geberit"- Planimetrie

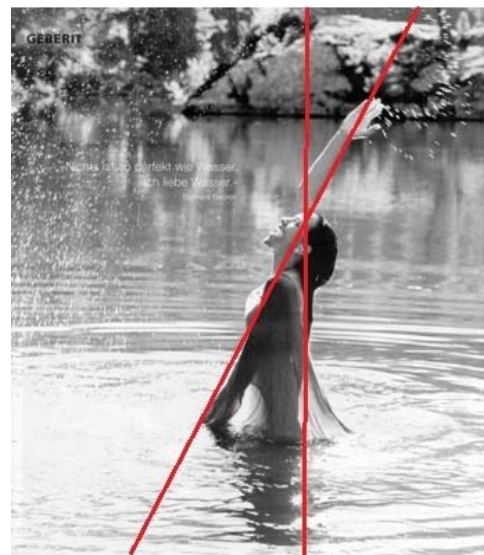


Abbildung 28: "Geberit"- Planimetrie/körpernah

Die fokussierte offene Handfläche macht es nochmals anschaulich, dass die rechte Hand frei ist für schönere Dinge als für das Saubermachen nach dem persönlichen Geschäft, weil die Sauberkeit und Hygiene nun dem „Geberit Aqua Clean“-WC mit Duschfunktion obliegt. Die Frau ist sozusagen rein gewaschen von der eigenen Unreinheit, ohne sich berühren zu müssen, was eben in der Fokussierung der offenen Handfläche zum Ausdruck kommt. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch der Bildtext zusätzlich an Bedeutung, der nochmals das Element Wasser fokussiert. In dem Text kommt zum Ausdruck, dass die Frau nämlich selbst ganz und gar Wasser ist. Sie entspringt aus diesem und wird gänzlich umspült, wie das „AquaClean“ letztlich auch das Hinterteil spült. Die Frau erscheint in diesem Kontext wie eine Nixe, die dem Wasser entspringt, worin sich dokumentiert, dass der Unterkörper durch „Geberit“ in natürliche Reinheit aufgeht.

Vor diesem Hintergrund gilt es herauszuarbeiten, was sich im Kontext von Körperlichkeit im kommerziellen Bild dokumentiert. Betrachtet man auch in diesem Kontext die Schärfe-Unschärfe-Relation, so ist insbesondere auffällig, dass – neben einzelnen Teilen des Gesichtes, wie den Augen - insbesondere die dunklen, schattigen Körperteile besonders scharf und deutlich sind. Es sind auch jene Elemente bzw. Linien des Körpers, die von der Planimetrie getragen werden (siehe Abbildung 28: "Geberit"- Planimetrie/körpernah). Vor diesem Hintergrund wird im Kontext von Körper und Körperlichkeit deutlich, dass sich im Bild eine Übergegensätzlichkeit zwischen Zeigen und Verhüllen dokumentiert. Denn streng genommen wird der Körper verhüllt und ist damit nicht in seiner absoluten Nacktheit präsent. In der Besonderheit des Stoffes, nämlich der Transparenz des Stoffes sowie in der Ausleuchtung bzw. dem Lichtspiel dokumentiert sich das Sichtbarmachen von etwas, das eigentlich verhüllt ist, was wiederum auf eine erotische Anmutung verweist. Im Vergleich mit stilistisch ähnlichen Bildern wird deutlich, dass einerseits Frauenabbildungen im Kontext von Wasser und nasser Kleidung zumeist erotisch anmutend wirken. Auch lassen sich die bisherigen Thematisierungen in Darstellungen von Wasser auf die Inszenierung plantschender Kinder, erotischer Frauen oder älterer Frauen im Wellness-Bereich eingrenzen. So wird vor diesem Hintergrund deutlich, dass es sich hierbei um eine Kombination dieser beiden Gestaltungselemente handelt. Die Inszenierung im Bild verweist nämlich auf eine erotische Anmutung, wobei die Bewegung im Bild auf den Spaß, den die Frau offenbar im Wasser hat, hindeutet, womit gleichzeitig durch diesen spielerischen Umgang mit Wasser ein Bogen mit Jugendlichkeit und Gelassenheit gespannt wird. Auf einer visuellen Ebene dokumentiert sich somit eine Erotik in der inszenierten Gelassenheit.

Es gilt an dieser Stelle festzuhalten, dass dieses Spiel mit der Erotik in einer inszenierten Gelassenheit überwiegend auf körperlicher Ebene vollzogen wird bzw. auf der Basis der Übergegensätzlichkeit zwischen Verhüllen und Zeigen des Körpers. Darin dokumentiert sich jedoch auch der Inszenierungscharakter, der auf einer visuellen Ebene den Wunsch bzw. die Sehnsucht thematisiert, auch in einem Moment der (wenn auch inszenierten) Gelassenheit erotisch und verführerisch sein zu können. Denn die Inszenierung rückt die Frau nicht in ein schiefes Licht; im Gegenteil. Die Frau wirkt schlank. Die nasse Kleidung umspielt ihren Körper und schummelt dabei Teile ihrer natürlichen Silhouette weg. Dieser Punkt ist insbesondere im Kontext von medial inszenierter Körperlichkeit ein relevanter.

Gleichzeitig wird vor diesem Hintergrund deutlich, dass der Unterkörper und damit der zur Sexualität fähige Körperteil gar nicht im Bild sind. Der Unterkörper ist nämlich aufgelöst im

Wasser, in der Natürlichkeit; ähnlich dem Fischschwanz einer Nixe, der als solcher ebenfalls im Wasser untergeht. In diesem Kontext lässt sich eine weitere Übergegensätzlichkeit herausarbeiten; nämlich die einerseits supersexy und verführerisch zu sein und andererseits zur Sexualität gar nicht fähig zu sein. An diesem Aspekt lässt sich das Lebensalter der Teilnehmerin festmachen. Der fehlende Unterkörper als Zeichen von Unfähigkeit zur Sexualität kann als die Zeit der Menopause interpretiert werden, worin sich das Alter und die Reife, in diesem Fall womöglich die Überreife, dokumentiert.

6.2.3 Zusammenfassung

In dem kommerziellen Bild „Geberit“ kommt insbesondere die bruchlose Inszenierung der Bezugnahme zum beworbenen Produkt zum Ausdruck. Auf einer ikonisch- ikonologischen Ebene wird deutlich, dass es sich um eine inszenierte Natürlichkeit handelt, die sich letztlich auch in der Funktionsweise des beworbenen Produktes, einem WC mit Duschfunktion, dokumentiert. So fokussiert die Planimetrie mehrere Gestaltungselemente des Bildes, wie die offene Handfläche oder den fehlenden Unterkörper, die **auf die Botschaft der Werbung verweisen**, nämlich mit „Geberit“ die Hand frei zu haben für schönere Dinge, den Unterkörper und die Reinheit von der eigenen Unreinheit dem innovativen WC überlassen zu können. Der **Inszenierungscharakter** der Szene lässt sich jedoch auch **an der Pose** die nur augenscheinlich eine locker anmutende ist, **und der Kleidung**, die die Frau beinahe nackt und damit als Teil der Natur wirken lässt, im Grunde jedoch unpassend elegant wirkt, festmachen. Darin dokumentiert sich, um es nochmals zu betonen, die Inszenierung von Natürlichkeit auf mehreren Ebenen. Auf visueller Ebene wird gezeigt, dass der Körper, insbesondere der Unterkörper, keine relevante Rolle spielt, da sich das komplette Geschehen on der oberen Bildhälfte abspielt. Gleichzeitig wird vor diesem Hintergrund deutlich, dass der sichtbare Oberkörper als Plattform für das Spiel der **Übergegensätzlichkeit zwischen Verhüllen und Zeigen** fungiert, wobei aufgrund der Pose und der Kleidung, der verhüllte Körper bzw. die verhüllte Körpersilhouette sichtbar gemacht wird. So dokumentiert sich im kommerziellen Bild eine **erotische Anmutung in der (inszenierten) Gelassenheit**. Gleichzeitig kommt im Kontext von Erotik zum Ausdruck, dass die Frau im kommerziellen Bild **verführerisch aber im Grunde nicht fähig zur Sexualität** ist. Interpretiert man diesen Aspekt als Zeichen für die altersbedingte Menopause, ist davon auszugehen, dass sich im kommerziellen Bild das Alter der Teilnehmerin dokumentiert.

6.3 Gruppe „Milch“

6.3.1 Erhebungssituation und Bildauswahl

Die Gruppendiskussion mit den drei Frauen der Gruppe „Milch“ fand im Projektbüro von Aglaja Przyborski am Psychologie-Institut statt und wurde auch von ihr durchgeführt. Die folgenden Informationen wurden dem Beobachtungsprotokoll entnommen und für die vorliegende Arbeit in zusammengefasster Form wiedergegeben.

Die drei Frauen kennen sich privat und unternehmen mit ihren Kindern gemeinsam sehr viel. Sie wohnen in der näheren Nachbarschaft, sodass sie sich auch unter der Woche mehrmals sehen. Zur Gruppendiskussion kamen sie ohne Kinder. Die Frauen hatten ihre Mäntel rasch abgelegt und breiteten die zwei mitgebrachten Magazine aus, benutzten aber auch die im Büro vorliegenden Zeitschriften. Engagiert kommentierten und bewerteten sie die einzelnen Bilder. Der letzte Teil dieses Gesprächs ist bereits aufgenommen. Die Bitte, ein privates Foto mit derselben oder einer ähnlichen gesamten Stimmung zu suchen und sich noch einmal zu treffen, greifen sie interessiert auf.

Die Frauen hatten selbständige die Zeitschrift „Woman“ und ein weiteres Magazin mitgenommen. Während die Interviewerin nochmals den Raum für ein Telefonat verließ, diskutierten sie immer noch über die Auswahl der Bilder. Sie seufzten, dass die Zeitungen nichts hergeben und dass sie eine Vogue „brauchen“ würden. Eine amerikanische und deutsche Ausgabe, die im Büro war, wurde den Frauen zur Verfügung gestellt. Aus einer dieser Zeitschriften wurde das kommerzielle Bild ausgewählt. Bei einem weiteren Treffen übergab eine der Gruppendiskussionsteilnehmerinnen der Interviewerin das private Bild.

Wie aus der Gruppendiskussion hervorgeht, handelt es sich bei dem privaten Bild um ein bereits bestehendes. Interessant ist in diesem Kontext der Bildauswahl des privaten Bildes, dass die Frauen sehr wohl überlegen mussten, welches private Bild in Frage kommen könnte. Dieser Prozess des Überlegens und der endgültigen Bildauswahl kommt auch darin zum Ausdruck, dass das private Bild erst einige Wochen nachher übermittelt wurde. Die Reihenfolge der Bildauswahl kann aber somit wie aus der Gruppendiskussion hervorgeht genau festgelegt werden. Das kommerzielle Bild wurde zuerst ausgewählt und das private Bild erst danach verschickt. So erfolgte die Auswahl des privaten Bildes nicht nach

der Auswahl des kommerziellen Bildes, wie bei den jüngsten Teilnehmerinnen dieser Arbeit. Auch wurde die Interviewerin nicht in den aktiven Produktionsprozess des privaten Bildes eingebunden.⁵¹

6.3.2 Bildanalyse und -Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet

Die Frauen der Gruppe „Milch“ entschieden sich für eine Werbung, die sie der Zeitschrift Vouge entnommen hatten, als kommerzielles Bild (siehe Abbildung 29). Auf dem Bild „H-I-G-H⁵²“ ist eine junge Frau mit einem Buch in der Hand, die in einem hölzernen Klappstuhl im Garten sitzt.

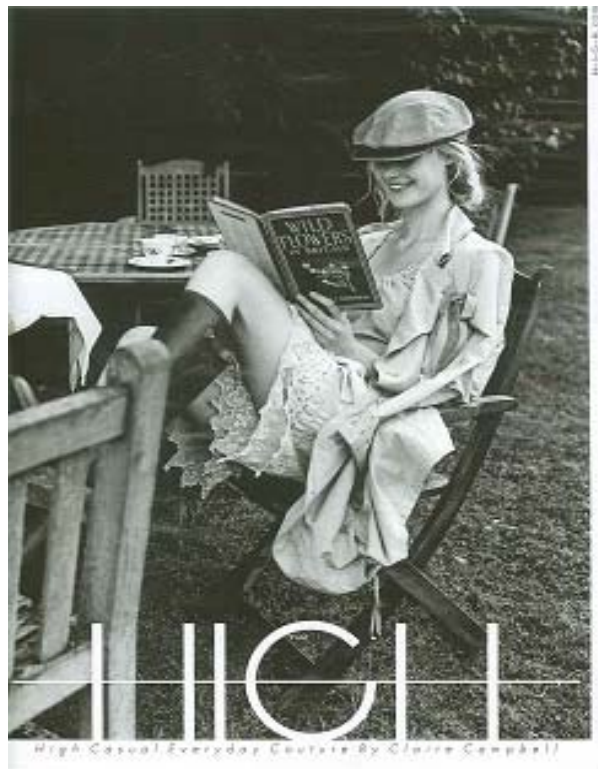


Abbildung 29: Gr. "Milch"- kommerziell/"H-I-G-H"

Ein Blick in die ikonografische Interpretation macht deutlich, dass hier die Szene einer Mußestunde im Garten gezeigt wird mit einer jungen Frau, scheinbar noch in Schlafkleidung gekleidet und schnell noch einen Trenchcoat über die Schultern geworfen, um ein paar Seiten eines Buches zu lesen bevor der Trubel des Alltags beginnt. Durch den relativ verschwommenen Hintergrund wird der generalisierte Beobachter in diesen scheinbar verwunschenen Garten hinein geholt, in dem er eine junge Frau in völliger Selbstvergessenheit erblickt. Ihre Kleidung bzw. ihre komplette Aufmachung, wie den Spitzenhöschen, den Gummistiefeln und dem übergeworfenen Mantel, verweist auf einen inoffiziellen Moment der Zurückgezogenheit. Es ist ein Anblick scheinbar völliger

⁵¹ Anm.: vgl. dazu nochmals den Bildauswahlprozess der Mädchen der Gruppen „Pool“ und „Trinkschoki“

⁵² Bildquelle: http://www.high-everydaycouture.com/at_en/books-and-films/archive/spring-summer-11.html?store=at_en

Entspannung; einer, den man nicht erwarten würde, wird doch auf kommunikativ-generalisierter Ebene mit der Assoziation eines großbürgerlichen Englischen Gartens gespielt. Ein Blick in die Stilgeschichte zeigt, dass es sich in diesem Kontext um eher steife Inszenierungen handelt, wie die vorhanden eben nicht ist. Dennoch verweist auch die Darstellungsweise dieses kommerziellen Bildes auf den Inszenierungscharakter, der sich insbesondere an der Kleidung aber auch an der Pose festmachen lässt. Etwas verborgen hinter diesen stilistischen Akzentuierungen wird deutlich, dass es sich um einen inszeniert inoffiziellen Moment der Zurückgezogenheit handelt.

Dennoch wird im kommerziellen Bild der Eindruck vermittelt, dass die Frau scheinbar sorglos eine Kleiderfetzten übergeworfen hat und dennoch hübsch anzuschauen ist. Doch auch wenn gerade die Kleidung auf den Inszenierungscharakter des Bildes verweist, dokumentiert sich der Wunsch, den vermutlich jede Frau hegt, auch in einem Zustand der sorglosen Selbstvergessenheit schön und erotisch sein zu können. Es wird somit auf visueller Ebene mit der Assoziation einer beinahe naiven Verlockung gespielt, da die Frau nicht den Anschein macht, sich an den Anderen zu orientieren bzw. ihnen zu gefallen. Im Gegenteil; es ist ihr eigener Moment, in dem sie diese Anderen auszublenden vermag. So dokumentiert sich auf ikonisch- ikonologischer Ebene eine indirekte Verführung im Sinne einer diskreten Pose ohne eine stark körperbetonte Erotik.

Gleichzeitig eröffnet die ikonisch- ikonologische Ebene einen Zugang mit dem eine wichtige Übergegensätzlichkeit identifiziert werden kann, nämlich die zwischen Tradition und Moderne. Dies mag in den Konturen vor allem auf stilistischer Ebene, wie dem Englischen Steifheit und Noblesse auf der einen Seite und einer jungen, ungestümen Frau auf der anderen Seite, den klassischen Spitzenhäuschen und dem Trenchcoat und den robusten Gummistiefeln oder dem feinen Porzellangeschirr auf der einen Seite und den brüchigen Holzstühlen auf der anderen Seite, bereits aufgefallen sein. In weiterer Folge wird beleuchtet, wie sich dies auch auf ikonisch- ikonologischer Ebene dokumentiert. Die Rekonstruktion der Planimetrie zeigt in diesem Fall ein interessantes Bild (siehe Abbildung 30: "H-I-G-H"- Planimetrie/ Blick & Buch und/oderAbbildung 31: "H-I-G-H"- Planimetrie/komplett).

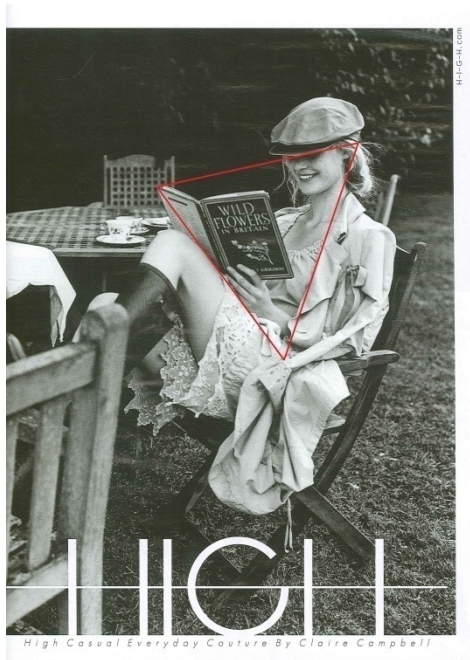


Abbildung 30: "H-I-G-H"- Planimetrie/ Blick & Buch

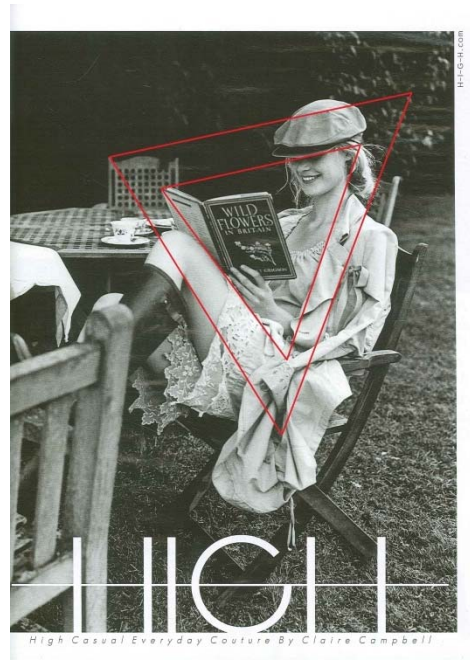


Abbildung 31: "H-I-G-H"- Planimetrie/komplett

Durch die Rekonstruktion der Planimetrie, wie sie in Abbildung 31: "H-I-G-H"- Planimetrie/komplett anschaulich wird, fällt auf, dass das kommerzielle Bild insgesamt wie ein Bild im Bild wirkt. Die kleinste Rahmung (siehe Abbildung 30: "H-I-G-H"- Planimetrie/ Blick & Buch) betont das lachende Gesicht der Frau sowie das Buch und rückt damit die Verbindung zwischen Blick und Buch in den Fokus. Dadurch wird deutlich, was sich die Frau anschaut; nämlich Blumen, die sich im kommerziellen Bild in Form eines Buches präsentieren. Möglich Zweifel darüber, ob es sich tatsächlich um Blumen handelt, die die Frau betrachtet, werden durch den von der Planimetrie fokussierten Buchtitel „Wild Flowers in Britain“ aus dem Weg geräumt. Gleichzeitig wird jedoch auch die Frau im Bild von der Planimetrie fokussiert, wodurch deutlich wird, dass sie ebenfalls ein Objekt im Bild ist, das es zu betrachten gilt.

Vor diesen Hintergrund wird deutlich, dass die Wirkung des kommerziellen Bildes im Sinne eines Bildes im Bild auf eine Mehrfachreflexion hinweist, die sich sowohl in der Beziehung zwischen Buch und Frau aber auch Frau und Beobachter wiederfinden lässt. Dabei ist das Buch die Blume, wie weiter oben erwähnt wurde, welche die Frau betrachtet. Gleichzeitig betrachtet der generalisierte Beobachter ebenfalls eine Blume, die sich ihm in Sinne der Mehrreflexion hier in Form einer Frau präsentiert. Er beobachtet sozusagen die Frau beim Beobachten. Er steht in diesem Garten und schaut sich eine Blume an, wobei sie die Blume ist.

Die kleinste Rahmung der rekonstruierten Planimetrie fokussiert somit den Blick auf das Buch, welches auf die Blume verweist, die die Frau betrachtet. Gleichzeitig fokussiert die größere Rahmung die Frau, welche ebenfalls auf die Blume verweist. Kurzum – das Buch ist die Blume und die Blume ist die Frau.

In diesem Kontext erlangt diese gewissermaßen verschlossene Planimetrie im Sinne einer geschlossenen Rahmung an Bedeutung. Es fällt auf, dass die Frau in zwei Schächtelchen, ein inneres und ein äußeres, verpackt ist, was ebenso auf die Mehrreflexion im Bild verweist. Vielmehr rückt jedoch hierbei das Verschluss-Sein in den Vordergrund. Die Frau ist wie in eine Geschenkbox gesetzt, die erst aufgemacht werden muss, damit der wahre Schatz zum Vorschein kommt. Legt man diese Assoziation auf die „blumigen“ Ausführungen um, so wird deutlich, dass dem generalisierten Beobachter eine noch in sich geschlossene Blume gezeigt wird, die erst beim Aufgehen die vielen Schichten ihrer Schönheit zeigt. So weckt die Frau die Vorstellung eines sich öffnender Kelches, was sich ebenfalls in einzelnen Gestaltungselementen auf modischer Ebene, wie beispielsweise den sich öffnenden Spitzenhöschen, widerspiegelt.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es sich bei der Frau im kommerziellen Bild um eine recht junge Frau handelt, die sozusagen in der Blüte ihres Lebens zu sein scheint. In diesem Kontext kommt auch bei Betrachtung einzelner Gestaltungselemente auf modischer Ebene bzw. der Verbindung von recht klassischen mit recht modernen Elementen eine gewisse Ambiguität zwischen einem traditionellen und einem modernen, poppigen Stil. Bleibt man auf der Ebene der Mode, so finden sich auch auf einer kommunikativ- generalisierten Ebene Ambiguitäten in Kleidungsstücken und Accessoires, ausgehend von den zarten Höschen mit Spitze, die dennoch verspielt wirken, bis hin zu dem klassischen Trenchcoat und den relativ robusten Gummistiefeln oder dem scheinbar kostbarem Porzellan, die allesamt mit der Unterschiedlichkeit des Modestils spielen. So wird einerseits dadurch der englische Stil bzw. die traditionsreiche Vorstellung eines Englischen Gartens bis ins kleinste Detail ausgeschmückt, andererseits wird deutlich, dass es sich um eine Kombination zwischen Tradition und Moderne handelt.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund die formale Bildkomposition des Bildes bzw. vor allem die Planimetrie, so fällt insbesondere auf, dass es der junge Körper der Frau ist, der eine eigene Rahmung bekommt und daher von der Planimetrie getragen wird, wodurch davon ausgegangen werden kann, dass die jugendliche Körperlichkeit hier in Szene gesetzt wird. Im

Bild lässt sich die Übergegensätzlichkeit zwischen Tradition und Neuartigkeit oder Moderne, die bisher vor allem auf modischer Ebene vermittelt wird, identifizieren, wobei der junge Körper als Plattform fungiert, auf dessen Basis sich diese Übergegensätzlichkeit vollzieht. In diesem Kontext dokumentieren sich auf der ikonisch-ikonologischen Ebene noch interessantere Erkenntnisse, wenn man die vorhin beschriebene Übergegensätzlichkeit um die Aspekte der Jugendlichkeit und des Alters erweitert. So ist es nicht mehr nur ein Spiel zwischen Tradition und Moderne, sondern eines in dem sich Fragen des Älter Werdens und dem gleichzeitigen Bewahren von Jugendlichkeit stellen. Dieses Dilemma, einerseits noch frisch und jung zu sein und andererseits sich dem Lauf des Lebens stellen zu müssen, in dem womöglich althergebrachte Werte und Normen eine Rolle spielen, dokumentiert sich ebenfalls in der formalen Bildkomposition. Demgegenüber steht das private Bild, welches im Gegensatz zum kommerziellen Bild nicht bruchlos ist. Während im kommerziellen Bild alles harmonisch in sich vereint scheint, wird die Inszenierung auf mehreren Ebenen durchschaut.

Als privates Bild stellte eine der Gruppendiskussionsteilnehmerinnen eines zur Verfügung (s. Abbildung 32). Auf dem Bild ist eine der drei Diskussionsteilnehmerinnen in einen roten kimonoartigen Umhang gekleidet, die beinahe schüchtern nach hinten blickt und in dieser Position aufgenommen wird. Insgesamt fällt aber im privaten Bild auf einer ikonisch-ikonologischen auf, dass das Bild keine planimetrische Gesamtkomposition aufweist, worin sich letztlich die Amateurmachart dokumentiert. Die Füße sind abgeschnitten, weshalb die Frau wie ein Püppchen in das Bild gehängt erscheint.

Außerdem passiert in der oberen Ebene des Bildes, die auch auf planimetrischer Ebene visuell abgetrennt wird, nochmals etwas anderes als im unteren Teil des Bildes, das mit der Inszenierung der Frau nichts gemein hat. Ein paar Gestaltungselemente geben dem Beobachter Hinweise, in welche Richtung sich die Geschichte entwickeln könnte, so beispielsweise die Kleidung der Frau, die jedoch ihrerseits auf den Inszenierungscharakter des Bildes verweist. In der Inszenierung des privaten Bildes wirkt der Stil der Frau jedoch nicht



Abbildung 32: Gr. "Milch"- privat

authentisch. Sie scheint sich zwischen „zuwenden“ und „abwenden“ nicht entscheiden zu können, was auch von der Planimetrie auf einer visuellen Ebene festgehalten wird, indem eine planimetrische Linie genau die zugewandte Körperhälfte von der abgewandten Körperhälfte trennt. Gleichzeitig fällt auf, dass die Inszenierung der Frau im Sinne einer Geisha eine ist, die auf mehreren Ebene durchschaut bzw. auflöst wird; ähnlich der Auflösung des Bildes im Zuge der Rekonstruktion der planimetrischen Komposition. Betrachtet man vor diesem Hintergrund des Geisha-Stils ebenfalls die Wahl der Kleidung, einen Kimono, auf einer ikonologisch-ikonischen Ebene, so kommt zum Ausdruck, dass es sich um eine Kleidung handelt, die nur zu bestimmten Anlässen getragen wird und somit ein Zeichen für die Besonderheit der Lebenslage im Sinne eines Übertritts in andere Lebensrollen und –phasen ist. In dieser dokumentiert sich der Übertritt in andere Lebensumstände.

Auch wenn das Bild keine planimetrische Gesamtkomposition aufweist, finden sich, wie eben angeschnitten, einzelne Gestaltungselemente, die insbesondere die Frau fokussieren. Die Vorrangigkeit bzw. die Aufmerksamkeit auf die Frau dokumentiert sich vor allem auf planimetrischer Ebene. So wird die Frau mehrmals von der Planimetrie getragen, die insbesondere das Gesicht der Frau betont. Es wird deutlich, dass sich im privaten Bild eine Frau mit Bühnenerfahrung dokumentiert. Ihre Kleidung weist die richtige Wickeltechnik auf und auch die Haare sind ebenfalls in einem Geisha-Stil zusammengebunden. Sie weiß mit der Kamera umzugehen, wie in ihrer Kopfhaltung zum Ausdruck kommt, dem leichten Lächeln beim Zurückblicken, dem Blick von oben nach unten, ganz dem Kindchenschema entsprechend. Gerade darin dokumentieren sich ihre Bühnenerfahrung im Spezifischen sowie ihre Erfahrung und ihr Alter im Allgemeinen. Gleichzeitig bricht diese Inszenierung auf, was auch in einzelnen Gestaltungselementen zum Ausdruck kommt, so in etwa in der fehlenden Schminke. Vor diesem Hintergrund bekommt auch der Authentizitätsgrad der Inszenierung im privaten Bild eine besondere Bedeutung. Dieser könnte als Zeichen dafür interpretiert werden, dass die Frau womöglich ihre neue Rolle nicht entsprechend verkörpert hat, sodass der Stil gar nicht authentisch wirken kann und somit auf lediglich auf einer kommunikativ-generalisierbaren Ebene vermittelt werden kann. Aber vor allem dokumentiert sich der Bruch der Inszenierung auch auf planimetrischer Ebene, indem das Bild keine Gesamtkomposition aufweist.

So steht, um es nochmals zu betonen, der bruchlosen Inszenierung der Frau im kommerziellen Bild eine Inszenierung im privaten Bild gegenüber, die einerseits auf mehreren Ebenen durchschaubar ist und andererseits auf planimetrischer Ebene auseinanderfällt, weil die

Kulisse nicht mit der Puppe, im privaten Bild die Frau, übereinstimmt. Es wird deutlich, dass die Frau im kommerziellen Bild um die Rolle bemüht ist, während das kommerzielle Bild eine ganz andere Szenerie thematisiert; nämlich eine, die lockere Mußestunde zeigt. In professioneller Modesprache heißt die Szene „effortless“, was eine lockere, mühelose Inszenierung bedeutet. Das kommerzielle Bild thematisiert dadurch auch den Wunsch, die Sehnsucht, ohne großes Überlegen einzelne Kleidungsstücke einfach überzuwerfen und trotzdem modisch, interessant, jugendlich und schön wirken zu können.

Auf den ersten Blick mag es keine relevanten Gemeinsamkeiten zwischen dem kommerziellen und dem privaten Bild geben. Die Frau im kommerziellen Bild ist eine Verheißung, wie eine Knospe, die im Aufblühen begriffen ist. Die Frau im privaten Bild hingegen hat diesen Zustand bereits hinter sich, wie sich auch auf visueller Ebene an ihrer Inszenierung, die auf ihre Erfahrung und ihr Alter verweist, festmachen lässt. Auch im Kontext von Körperlichkeit fällt insbesondere bei dieser Gruppe auf, dass die Gruppendiskussionsteilnehmerin ihre eigene Darstellung nicht an den kommerziellen Stil der Inszenierung von Körperlichkeit im kommerziellen Bild orientiert. Dies kommt vor allem in der unterschiedlichen Akzentuierung der beiden Bildarten zum Ausdruck. Im kommerziellen Bild wird auf Basis eines jungen Körpers das gegensätzliche Spiel gespielt, auf der einen Seite erwachsen zu sein, dies jedoch mit einem jugendlichen Körper vereinen zu können, was vor allem durch die Planimetrie getragen wird. Diese Fokussierung auf die Körperlichkeit findet sich im privaten Bild nicht. Die komparative Analyse des kommerziellen und privaten Bildes zeigt somit deutlich, dass die medial inszenierte Körperlichkeit nicht als Vorlage für die eigene Körperlichkeit steht und nicht in die eigene Inszenierung transformiert wird.

Beide Bilder, sowohl das kommerzielle als auch das private, fungieren jedoch gemeinsam wie eine Symbiose, die wiederum gemeinsam als Dokument für die Gruppe stehen und damit auch für ihre Lebensanschauung bzw. Ausdruck ihrer derzeitigen Lebenslage sind. Daher gilt es nochmals zu erläutern, was im kommerziellen Bild thematisiert wird und wie damit im privaten Bild umgegangen wird. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich im kommerziellen Bild auf einer ikonisch- ikonologischen Ebene die Übergegensätzlichkeit zwischen Jugendlichkeit und Älterwerden dokumentiert. Dies ist auch in ihren Konturen bzw. in vereinfachter Form auf einer modischen bzw. stilistischen Ebene erkennbar. Daher mag der Gedanke naheliegen, dass sich im privaten Bild eine ähnliche Thematik dokumentiert, was lediglich zum Teil stimmt.

Denn im privaten Bild wird deutlich, dass es sich um keine Frau handelt, die gerade im Aufblühen ist, wie die Frau im kommerziellen Bild. Es wird jedoch angenommen, dass die Übergegensätzlichkeit zwischen „jung bleiben“ und „erwachsen werden“, wie sie im kommerziellen Bild zum Ausdruck kommt, für die Gruppe offenbar relevant ist, aber nicht im Sinne einer Entscheidung für das eine oder das andere, da sie ja bereits mit Kindern beschäftigt sind und sich somit diese Frage zwischen „jung“ und „alt“ nicht mehr stellt. Vielmehr wird das Hin und Her, das auch auf visueller Ebene in Form des „Zu- und Abwenden“ festgemacht werden kann, als Zeichen interpretiert, sich entscheiden zu müssen, so weiterzumachen wie bisher, oder sich neu zu orientieren und die Vorstellung eines jung gebliebenen Erwachsenen miteinander vereinbaren zu können. Es geht daher nicht, um es nochmals zu betonen, um den Übergang von Jugend zum Erwachen-Sein, denn diesen Sprung hat die Gruppe bereits hinter sich, vielmehr geht es um die Balance erwachsen zu sein aber jung geblieben. Die Gemeinsamkeit der beiden Bilder wird somit auf einer symbolischen Ebene hergestellt, wobei sich die relevante Thematik der Gruppe im kommerziellen Bild festmachen lässt; der Umgang im privaten Bild damit liefert Aussagen, die den gruppenspezifischen Habitus rekonstruieren lassen.

6.3.3 Zusammenfassung

In den beiden Bildern der Gruppe „Milch“ zeigt sich vor allem im Vergleich, dass sich im privaten Bild **keinerlei Gestaltungselemente des kommerziellen Stiles** in der eigenen Inszenierung und umgekehrt wiederfinden. Der generalisierte Beobachter wird im kommerziellen Bild „H-I-G-H“ in diesen Garten, in diesem Moment der Selbstvergessenheit hinein geholt. Darin präsentiert sich ihm eine junge Frau, die er sozusagen beim Beobachten beobachtet, ähnlich einer Blume, die man im Garten bewundert; wobei in diesem Fall sie die Blume ist und zwar eine noch in sich geschlossene bzw. erst erblühende – in jedem Fall eine noch nicht verwelkte – die erst im Aufgehen die vielen Schichten ihrer Schönheit zeigt. Vor diesem Hintergrund wird nochmals deutlich, dass es sich um eine junge Frau handelt, die in der Blüte ihres Lebens ist. In dieser Falldarstellung scheint das verbindende Element der beiden Bilder die **Übergegensätzlichkeit zwischen Jugendlichkeit und Älterwerden** zu sein. Im privaten Bild dokumentiert sich vielmehr die Vereinbarkeit eines **jung gebliebenen Erwachsenen**. Unabhängig davon, dass die Rekonstruktion der formalen Bildkomposition

keine ganzheitliche Planimetrie aufweist, was letztlich auch auf die laienhafte Machart des Bildes verweist, wird dennoch auf der ikonisch-ikonologischen Ebene deutlich, dass es sich **im privaten Bild** um eine Frau mit Bühnenerfahrung handelt, worin sich letztlich auch ihr **Alter und ihre Reife dokumentiert**. Es wird somit deutlich, dass das **gemeinsame Element** der beiden Bilder **nicht in der körperlichen Inszenierung** zu suchen ist.

6.4 Gruppe „CafeLatte“

6.4.1 Erhebungssituation und Bildauswahl

Die Gruppendiskussion fand in einem sehr gut besuchten Eissalon im 1. Wiener Bezirk statt. Die Diskussion wurde von Maria Schreiber durchgeführt und geleitet.

Wie aus dem Beobachtungsprotokoll hervorgeht hatten sich die drei Frauen zum Zeitpunkt der Gruppendiskussion länger nicht gesehen und waren am Plaudern aber unterbrachen ihr Gespräch „dienstbeflissen“ für die Diskussion. Es war laut (Straßengeräusche) und anonym, die Atmosphäre war etwas unentspannt. Die Frauen bestellten Kaffee und jede hatte ein Bild mitgebracht wobei noch geschertzt wurde, wer es wie professionell ausgedruckt bzw. ausgeschnitten hatte. Alle Frauen sind Mitte Dreißig, wobei eine der Frauen zudem einen 8-jährigen Sohn hat. Alle drei arbeiten als Dolmetscherinnen und sind vor allem durch die gemeinsame Arbeit miteinander verbunden.

Wie bereits erwähnt wurden, hatten alle drei Frauen zur Gruppendiskussion ein eigenes kommerzielles Bild mitgenommen. Diese drei Bilder wurden auch in der Gruppendiskussion besprochen. In der vorliegenden Studie wurde lediglich das „Sex-and-the-city“- Bild der kommerziellen Bilder der Bildanalyse und Interpretation unterzogen, weil nur die Gruppendiskussionsteilnehmerin R, von der das kommerzielle „Sex-and-the-city“- Bild stammt, ebenfalls einige private Bilder zur Verfügung stellte, sodass sowohl das kommerzielle Bild als auch das private Bild von ihr stammen. Die privaten Bilder wurden erst einige Wochen nach der Gruppendiskussion per Mail verschickt⁵³.

⁵³ Anm.: Dass sich die Gruppe offensichtlich damit einverstanden erklärte, dass nur Person R ein Bild von sich zur Verfügung stellte, deutet darauf hin, dass es sich in diesem Fall womöglich um eine Leader-Position, die R innehat, handelt. Für eine empirisch fundierte Interpretation müsste die Gruppendiskussion herangezogen werden, um zu analysieren, ob sich dieses Beziehungsmuster auch im verbalen Material dokumentiert, was an

Insgesamt suchte die Teilnehmerin, von der das private Bild stammt, drei private Bilder aus, wobei bei allen drei davon auszugehen ist, dass sie professionell gemacht wurden. Es ist daher naheliegend, dass diese privaten Bilder bereits bestanden bzw. unabhängig von der Studie gemacht wurden, bedenkt man vor allem den finanziellen und zeitlichen Aufwand eines professionellen Shootings. Ich möchte an dieser Stelle hinweisen, dass die endgültige Auswahl, welche der drei privaten Bilder der Analyse unterzogen wird, von mir persönlich getroffen wurde; jedoch alle drei Bilder, um es nochmals zu betonen, von der Gruppendiskussionsteilnehmerin bzw. der Gruppe autorisiert wurden. Die Kriterien zur Auswahl machte ich in erster Linie von den Bildern selbst aber auch von meinem Erkenntnisinteresse abhängig. Die Teilnehmerin stellte zwei Bilder zur Verfügung, die offensichtlich aus demselben Shooting stammten, und eines, das einer Abbildung in einem Modekatalog ähnelt. Auf den beiden Bildern desselben Shootings ist die Frau einmal komplett zu sehen und einmal lediglich ihr Porträt. Bei der Auswahl ging ich davon aus, dass der Fokus der Teilnehmerin auf diesem Shooting bzw. diesen beiden Bildern war und unterzog daher – erkenntnisinteressegeleitet – jenes Bild, auf dem der gesamte Körper zu sehen ist, der Bildinterpretation und –Analyse unter.

Des Weiteren ist bei der Gruppe „CafeLatte“ interessant, dass die Reihenfolge der Bildauswahl zwar mit großer Wahrscheinlichkeit genau festgelegt werden kann; nämlich dass das kommerzielle Bild zuerst ausgewählt wurde und das private, ein vermutlich bereits bestehendes, Bild erst danach verschickt wurde. In jedem Fall aber erfolgte die Auswahl des privaten Bildes nicht nach der Auswahl des kommerziellen Bildes. Auch wurde die Interviewerin nicht in den Produktionsprozess des privaten Bildes eingebunden⁵⁴, was gleichzeitig exakte Aussagen darüber erlaubt, ob das private Bild erst nach Vorlage des kommerziellen Bildes gemacht wurde.

dieser Stelle unterlassen wurde. Ein weiterer möglicher Erklärungsansatz ist jener, dass sich die Frauen der Gruppe „Cafe Latte“ zum Zeitpunkt der Erhebung in unterschiedlichen Lebensphasen (Berufs- und Familienphase) befanden, in denen unterschiedliche Orientierungen wirksam sind, wodurch ein Bild, in dem sich der gruppenspezifische Habitus dokumentiert, schwieriger zu bewerkstelligen ist.

⁵⁴ Anm.: vgl. dazu den Bildauswahlprozess der Mädchen der Gruppen „Pool“ und „Trinkschoki“

6.4.1 Bildanalyse und -Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet

Die Frauen der Gruppe „CafeLatte“ entschieden sich für ein Sujet der amerikanischen Fernsehserie „Sex and the City“⁵⁵ (siehe Abbildung 33).

Auf dem Bild sind vier Frauen, die nebeneinander stehend für die Kamera posieren. Zieht man auf ikonographischer Ebene das konjunktive Wissen hinzu, so erkennt der Beobachter sofort, dass das im Bild jene Schauspielerinnen, die



Abbildung 33: Gr. "Cafe Latte"- kommerziell/"Sex and the City"

Hauptprotagonistinnen der besagten Serie, sind. Somit weiß man auch, dass die Serie von vier selbstbewussten und ihr Leben selbstbestimmenden Freundinnen handelt, die gemeinsam alle Lebensaufgaben meistern können, die Liebe ihres Lebens suchen und dabei immer top gestylt sind.

Dass Mode ein wesentliches Thema der Serie ist, findet sich auf den ersten Blick nicht im Bild wieder. Außer den vier Frauen sind keinerlei Gestaltungselemente im Bild, die erkennen lassen könnten, in welchen Kontext die Frauen gesetzt werden. Der Phantasie des Beobachters scheint keinerlei Grenzen gesetzt zu werden. Aufgrund der Pose und der Kleidung ist jedoch stark anzunehmen, dass es sich um eine Studioaufnahme handelt, die auf den Inszenierungscharakter des Bildes verweist. Es wird somit deutlich, dass der Beobachter in keine Szenerie hinein geholt wird, was letztlich auch an den fehlenden Bildgestaltungselementen wie der Schärfe bzw. Unschärfe festgemacht werden kann. Diese fehlende Immersion in eine inszenierte Wirklichkeit kann nun als Zeichen dafür interpretiert werden, dass sich das Geschehen nicht im Bild abspielt, sondern in der Serie. Lediglich einen Ausschnitt zu zeigen, wäre den komplexen Geschehnissen nicht gerecht. Gleichzeitig kommt

⁵⁵ Bildquelle: <http://www.shot-bar.at/node/109>

in dem Fehlen anderer Gestaltungselemente im Bild zum Ausdruck, dass die Frauen auch ohne das Zutun anderer Stilelemente, Motiv genug sind. Sie sind als Personen derartig vielfältig und besonders, sodass weitere Stilelemente, die das Bild auffüllen müssten, unnötig werden – denn sie sind Material genug.

Im Kontext von individueller Besonderheit wird die Kleiderfrage interessant. Auf einer kommunikativ- generalisierbaren Ebene fällt auf, dass die Frauen (vermeintlich) alle gleich angezogen sind; nämlich in schwarze, kurze Kleider. Schaut man jedoch etwas aufmerksamer, so lassen sich Unterschiede, zwar nicht in der Farbe, die bleibt schwarz, jedoch in den Kleidungsstücken identifizieren. Die augenfällige Uniformität weicht der Variation an Schnitten und Formen der Kleidungsstücke. So mag auffallen, dass ein Kleid bauschiger ist als die anderen (zweite von links) oder dass ein Ausschnitt tiefer ist als der der anderen (dritte von links), oder dass ein Kleid glänzender ist als die anderen (erste von rechts) oder dass ein Kleid gar keins ist, sondern eine Kombination aus Oberteil und Rock (erste von links). Beinahe ebensoviele Unterschiede offenbaren sich plötzlich bei den durchgehend hochhackigen Schuhen, die von alltagsfreundlichen, schwarzen Pumps (erste von rechts) bis hin zu silbrig-glänzenden offenen Party-Sandaletten (zweite von links) reichen. Betrachtet man diese Unterschiede nun aus einer anderen Perspektive als die der modischen, so können sie als Zeichen unterschiedlicher Persönlichkeiten interpretiert werden. In diesem Sinne verweist jede Besonderheit der Kleidungsstücke auf die charakterlich- individuelle Besonderheit. Auf den ersten Blick mögen sie zwar gleich sein, dennoch wird dadurch deutlich, dass sie es eben nicht sind. Sie sind anders und zwar jede für sich besonders. Vor diesem Hintergrund wird gleichzeitig auch deutlich, dass das verbindende Element, das auf den ersten Blick auf Uniformität verweist, nicht auf die charakterliche Ebene abzielt. Vielmehr ist es ein Zeichen dafür, dass die Frauen alle dasselbe wollen; und wenn man die ikonografische Interpretation hinzuzieht, dann weiß man auch, dass es ein Mann ist. Welchen Zweck der Mann jedoch erfüllen soll, obliegt ihrer individuellen Disposition.

Dass der Fokus auf das Individuum gesetzt ist, wird auch im Zuge der Rekonstruktion der Planimetrie auf der Ebene der formalen Bildkomposition deutlich (siehe Abbildung34: "Sex-and-the-City"- Planimetrie). Es fällt auf, dass jeder der vier Frauen ihr eigener Platz, ihr eigener Rahmen zugestanden wird. Gleichzeitig wird durch die, die Köpfe vom restlichen Körper abtrennende, Linie anschaulich gemacht, dass die Frauen durchaus miteinander verbunden sind, worin sich letztlich ihre – wenn auch inszenierte – Freundschaft dokumentiert. Vor diesem Hintergrund ist es interessant, dass nicht alle Frauen gleichmäßig

von der Planimetrie fokussiert werden, sondern die beiden Frauen in der Mitte bevorzugt werden (siehe Abbildung35: "Sex-and-the-City"- Planimetrie/Mitte). Die äußeren beiden Frauen wirken wie ein Beiwerk. Das Bild wird dadurch in eine Zweiheit bzw. in eine dominante und eine weniger dominante Seite geteilt, die erst auf Ebene der Personen und ihrer Beziehung zueinander deutlich wird. So dokumentiert sich auf der ikonisch-ikonologischen Ebene der Inszenierungscharakter in der Planimetrie, indem deutlich wird, dass jene zwei Frauen einerseits die wichtigsten Charaktere in der Serie sind und andererseits oder gerade eben dadurch wirtschaftlich gesehen am meisten wert sind. Der Inszenierungscharakter des kommerziellen Bildes verweist somit auf die Inszenierung der Freundschaft, die in Wirklichkeit keine ist.



Abbildung34: "Sex-and-the-City"- Planimetrie



Abbildung35: "Sex-and-the-City"- Planimetrie/Mitte

Des Weiteren stellt die Planimetrie die Köpfe der vier Frauen ihrem restlichen Körper entgegen, indem sie sie auf visueller Ebene voneinander teilt. In dieser Trennung von Kopf und Körper dokumentiert sich auch die Trennung von Körperlichkeit und Individualität bzw. dem individuell-charakterlichem Ausdruck. In dem formalen Inszenierungsstil des kommerziellen Bildes dokumentiert sich die Inszenierung von unterschiedlichen Persönlichkeiten, die die vier Frauen verkörpern. Es gilt an dieser Stelle darauf aufmerksam zu machen, dass es sich hierbei nicht um ein kommerzielles Bild handelt, das für ein „lebloses“ Produkt oder eine Marke steht. Diese Information entpuppt sich als aufschlussreich, bedenkt man erneut die formale Zweiheit des Bildes, die durch die Trennung von Kopf und Körper entsteht. Dennoch fungieren beide Seiten, die Kopf- bzw.

Persönlichkeitsseite sowie die Körper- bzw. Körperlichkeitsseite, mehr oder weniger gleichwertig als Projektionsflächen der Planimetrie und fokussieren somit beides. In dieser formalen Bildkomposition mag sich womöglich der, wenn auch gespielte, Charakter bzw. die gespielte (soziale) Rolle der Protagonistinnen dokumentieren, weil dieses Bild gleichzeitig als ein kommerzielles Bild dient und zusätzlich auf die Serie verweist, in der die Frauen bestimmte Persönlichkeiten verkörpern. Vor diesem Hintergrund gilt es nun herauszuarbeiten, was sich im Kontext von Körperlichkeit im Bild dokumentiert.

Der inszenierte Körper steht in diesem Fall nicht als Dokument für ein Produkt im materiellen Sinne, sondern als Dokument für eine inszenierte Persönlichkeit und ist somit für die Darstellung dieser unverzichtbar. Dies dokumentiert sich letztlich auch in der formalen Bildkomposition, die dem Körper eine wesentlich größere Projektionsfläche zugesteht als den Köpfen. Denn gäbe es diese Körper im Bild nicht, so würde den abgeschnittenen vier Köpfen eine leere Projektionsfläche gegenüberstehen, die durch keine weiteren Gestaltungselemente gefüllt ist. Dass keine weiteren Gestaltungselemente im Bild zu sehen sind ist ein Hinweis dafür, dass ein ganzheitliches Bild der vier Frauen – also ein die Persönlichkeit wie die Körperlichkeit erfassendes Bild - diese Bildfläche komplett auffüllt und keiner weiteren Ausschmückung bedarf, wie bereits weiter oben erwähnt wurde. Die Protagonistinnen sind sowohl vom Wesen als auch vom Körper Frau genug, um als solche ohne Zierde im Bild bestehen zu können.

Als privates Bild stellte einer der Gruppendiskussionsteilnehmerinnen eines zur Verfügung (siehe). Auf dem Bild ist eine blonde Frau, die gänzlich in schwarz gekleidet im Sitzen posiert.

Es finden sich etliche stilistische Gestaltungselemente des kommerziellen Bildes im privaten Bild wieder, wie etwa die Auswahl der Kleidung oder der Farbe. Insgesamt wirkt die gesamte Komposition im privaten Bild sehr stimmig, harmonisch und die Frau perfekt in Szene gesetzt, wodurch letztlich auch die professionelle Machart des Bildes zum



Abbildung 36: Gr. "Cafe Latte"- privat

Ausdruck kommt. Es ist zwar ein weiteres Gestaltungselement im Bild vorhanden;

nämlich der Sessel, auf dem die Frau sitzt. Doch auch dessen Inszenierung verweist auf die Professionalität des Bildes, da er die Frau nicht stört, den Blick auf sie ermöglicht und ihr als Präsentationsplattform dient. Die Frau stellt sich dem Blick des generalisierten Beobachters, scheint aber mit dieser Aufmerksamkeit auf ihre Person gut zurechtzukommen. Dies kommt ebenfalls in der formalen Bildkomposition zum Ausdruck, indem die Planimetrie den direkten Blick der Frau fokussiert(siehe Abbildung 37). Dadurch wird deutlich, dass die Frau dem Blick nicht ausweicht, sondern ihm standhalten kann. Sie scheint sich ihrer Wirkung auf den Beobachter sicher zu sein und wirkt in ihrer Selbstsicherheit beinahe fordern, was sich an der vorgebeugten Körperhaltung sowie dem geraden Blick festmachen lässt. In diesem Kontext wird auch die Kleiderfrage bzw. die Kleiderfarbe, die im Übrigen dieselbe ist wie im kommerziellen Bild; nämlich schwarz, interessant. Die Farbe des Kleides kann nun aus mehreren Perspektiven betrachtet werden; einerseits als verbindendes stilistisches Element auf modischer Ebene mit dem kommerziellen Bild. Andererseits aber auch als Zeichen von Verruchtheit und Verführung. Es wird deutlich, dass es sich hier nicht um ein unschuldiges, junges Mädchen handelt⁵⁶. Im Gegenteil- es handelt sich hier nicht um ein Mauerblümchen.

⁵⁶ Anm.: Vergleiche dabei vor allem die weiß gekleidete Frau des kommerziellen Bildes der Gruppe „Milch“, die Personifizierung einer gerade aufgehenden Blume als Zeichen von Jugend und Unschuld im Sinne davon, dass ihr der Sexappeal eher ungewollt passiert – was gleichzeitig auch auf den Wunsch verweist, in völliger

Somit kommt zum Ausdruck, dass die Frau das Spiel mit der Verführung bzw. diese spezifische, geschlechtstypische Präsentationsform, die Sexappeal suggeriert, bereits erlernt bzw. verleiblicht hat, weshalb die Pose auch gekonnt und authentisch wirkt. In ihrer Körperhaltung dokumentiert sich keine Schüchternheit oder Minderwertigkeit im Vergleich zum kommerziellen Bild. Was sich jedoch in der eigenen Inszenierung und der darin vermittelten Erotik dokumentiert, ist das Wissen über das, was in dem kommerziellen Bild kommuniziert wird. Es zeigt sich, dass die Frau weiß, dass das kommerzielle Bild ein Sujet der Serie „Sex-and-the-city“ ist und dass der Inhalt der Serie ein Sex-orientierter ist, sich wie ein roter Faden hindurch zieht bzw. letztlich sich auch im Namen niederschlägt. Dies kann als ein Hinweis interpretiert werden, dass das kommerzielle Element im privaten Bild das Thema „Sex“ ist. Vor diesem Hintergrund bekommt auch die planimetrische Bildkomposition, die insbesondere die aufreizenden Körperteile fokussiert, so beispielsweise die auseinander gespreizten Unterbeine der Frau, eine zusätzliche Bedeutung (siehe Abbildung 37: Gruppe "Cafe Latte"- Planimetrie).



Abbildung 37: Gruppe "Cafe Latte"- Planimetrie



**Abbildung 38: Gruppe "Cafe Latte"-
Planimetrie/Oberkörper**

Durch die planimetrische Bildkomposition wird auch auf einer visuellen Ebene deutlich, welches Dilemma sich im Bild dokumentiert; nämlich das selbstbestimmte (Sich-)Öffnen und Schließen als Zeichen für ein selbstbestimmtes Sexualleben. Durch die Fokussierung der offenen und gleichzeitig geschlossenen Beinhaltung wird dies auf planimetrischer Ebene

Selbstvergessenheit dennoch verführerisch sein zu können – als das er durch eine fordernde Pose hergestellt wird.

anschaulich gemacht. Gleichzeitig wird im Zuge der Rekonstruktion der Planimetrie deutlich, dass der Oberkörper, insbesondere der Busen sowie das Dekolleté nicht von der Planimetrie, wie sie in Abbildung 37 dargestellt wird, erfasst werden. Betrachtet man jedoch Abbildung 38 so wird deutlich dass durch den gezeichneten Kreis sämtliche bereits erwähnte relevante Elemente fokussiert werden; wie der Blick, wenn er auch nicht so deutlich betont wird, wie in Abbildung 37, den Busen bzw. den Oberkörper sowie den Griff zwischen die Schenkel. Würde der generalisierte Beobachter nur diesen Ausschnitt des Bildes zu sehen bekommen, wäre das Feeling des Bildes nicht wesentlich gestört. Zusätzlich wird durch diese Fokussierung der Blick auf weitere Gestaltungselemente innerhalb des Kreises gelenkt, wie den Kreuzanhänger am Hals der Frau. Seine Machart ist auch auf symbolischer Ebene interessiert; denn es handelt sich bei diesem nicht um ein beispielsweise silbernes, kleines und dezentes Kreuz, sondern um ein vermutlich aus Holz gemacht Kreuz, an einer schwarzen Schnur oder Lederband hängend, womit die Assoziation eines Nonnenkreuzes, welches keinesfalls als Schmuck zu verstehen ist, geweckt wird. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die schwarze Farbe des Kleides als die Farbe der Nonnenkluft als Zeichen von Keuschheit und Verslossenheit erneut auf die Übergegensätzlichkeit zwischen Öffnen und Schließen im Sinne von Zeigen und Verhüllen der eigenen Körpers bzw. in der eigenen Geschlechtlichkeit verweist, wobei das individuelle Zutun der Frau eine relevante Rolle zu spielen scheint, da sie entscheidet wie viel gezeigt wird oder nicht.

Fokussiert man nun den individuell-charakterlichen Ausdruck der Frau, so wird deutlich, dass der Ausdruck im Gesicht von der Planimetrie eingefangen wird, gleichzeitig aber auch der gesamte Körper in den mehr oder weniger indirekt in den Vordergrund gerückt wird. Die Akzentuierung der Mimik sowie der Gestik zerteilt das Bild in einzelne Puzzleteile, die nur zusammengelegt ein ganzheitliches Bild wiedergeben, was als Zeichen von gleichwertiger Bedeutung der Charakter- und Körperlichkeitsseite interpretiert werden kann. Somit dokumentiert sich in dem privaten Bild der Versuch der Frau beides zu sein, ein entpersönlichtes Individuum und gleichzeitig eine individuelle Persönlichkeit. Dies kommt letztlich auch in ihrer Doppelrolle zu Ausdruck. Denn sie ist gleichzeitig ein Modell für das professionelle Bild und als solches ein entpersönlichtes Individuum aber auch sie selbst als private Person, als individuelle Persönlichkeit in einem Bild, das für private Zwecke aufgenommen wurde. So wird auch auf ikonischer Ebene eine Balance zwischen Kopf und Körper und damit Individualität und Körperlichkeit hergestellt. Dennoch gilt es nochmals zu betonen, dass der wesentliche Fokus auf der Körperlichkeit liegt und sich auf dieser Basis Dilemma wie Öffnen und Schließen sowie Zeigen und Verhüllen, die im Bild zentral sind, auf

visueller Ebene dokumentieren. Vergleicht man dies mit dem kommerziellen Bild, so wird deutlich, dass die Frau im privaten Bild den „Sex“ bzw. das Sexappeal liefert, der bzw. das im kommerziellen Bild zu kurz kommt.

Es bleibt festzuhalten, dass insbesondere im Kontext von Körperlichkeit der kommerzielle Stil in seinen Konturen auf einer kommunikativ- generalisierbaren Ebene in die eigene Darstellung transformiert wird. So finden sich kommerzielle Elemente, die vor allem die Gestaltung des Bildes ausmachen, wie die Kleidung bzw. der Stil an sich, im privaten Bild wieder. Dennoch wirkt die Frau auf dem Bild, mit dem kommerziell vermittelten Stil, authentisch, da sie diese geschlechtstypische Präsentationsform bereits entsprechend verkörpert hat. Sie wirkt kokett und die Pose ist auch eine gekonnte, was sich in der Körperhaltung entsprechend dokumentiert, weil diese Art und Weise der geschlechtstypischen Inszenierung der eigenen Körperlichkeit bereits in die eigene Hexis transformiert wurde. Auch wenn einzelne Gestaltungselemente in der eigenen Inszenierung vorkommen, dokumentiert sich in der Pose doch auch der individuell- charakterliche Ausdruck der Frau bzw. gerade trotz einzelner mimetischer Gestaltungselemente dokumentiert sich in der eigenen Inszenierung, in der geschlechtsspezifischen Hexis eine Authentizität, die nur im Zuge der Sozialisation bzw. der Teilnahme an entsprechenden Handlungspraxen eingeübt werden konnte.

6.4.2 Zusammenfassung

Insbesondere fällt beim Vergleich der beiden Bilder der Gruppe „CafeLatte“ auf, dass sich in sowohl im kommerziellen als auch im privaten Bild die **Doppelrollen der Protagonistinnen** dokumentieren. So sind die Frauen des kommerziellen Bildes Modelle und als solche **entpersönlichte Individuen**, stehen aber **gleichzeitig als Dokument für ihre - inszenierten- Persönlichkeiten** in der Serie „Sex and the City“. Ähnlich verhält es sich beim privaten Bild, in welchem die Frau gleichzeitig als Modell für das professionelle Bild aber auch als sie selbst, als private Person fungiert. Dennoch findet eine **starke Fokussierung auf die Körperlichkeit** der Frau im privaten Bild statt, die sich auch in der formalen Bildkomposition ausdrückt. Auf visueller Ebene dokumentiert sich durch die Planimetrie die Übergegensätzlichkeit zwischen **Zeigen und Verhüllen**. Vor diesem Hintergrund kommt in

Kontext von Körperlichkeit in der Hexis zum Ausdruck, dass diese spezifische, **geschlechtstypische Präsentationsform bereits verkörpert** wurde. Trotz Verwendung von einigen kommerziellen Gestaltungselementen, wie der Kleidung oder der Farbauswahl, ist die Frau im privaten Bild in der Lage eine **erotische Anmutung auf individueller Basis** herzustellen, die somit **nicht auf der Grundlage von Nachahmung** einer Vorlage vollzogen wird. In ihrer Körperhaltung dokumentiert sich Selbstbewusstsein und keinerlei Minderwertigkeitsgefühl im Vergleich zu den Frauen im kommerziellen Bild. Die Frau im privaten Bild liefert eigenständig den „Sex“, der im kommerziellen Bild zu kurz kommt.

6.5 Gruppe „Pool“

6.5.1 Erhebungssituation und Bildauswahl

Die Gruppendiskussionen fanden in Elternhaus, einem Einfamilienhaus am südlichen Stadtrand von Wien, eines der Mädchen statt und wurden von Aglaja Przyborski und Maria Schreiber durchgeführt und geleitet.

Laut mündlicher Überlieferung in der Forschungswerkstatt fand die erste Gruppendiskussion im Wohnzimmer des Hauses statt; die zweite im Garten am Pool desselben Hauses. Die Wohngegend war durchmischt mit Gemeindebauten, Einfamilienhäusern und Grünflächen. Eines der Mädchen empfing die Interviewerinnen und begleitete sie die Treppen hinauf zum Wohnbereich, wo die Kontaktperson, ebenfalls eine Mitarbeiterin des ICONICOM-Projektes, mit dem Vater des Mädchens wartete. Auch die anderen zwei Mädchen waren bereits da. Der Raum, hoch und luftig, hatte eine Glasfront zum Garten hinaus, wo der Pool bereits zu sehen war. Im Stockwerk bestand aus einer offenen Küche mit einem Essbereich rechts vom Eingang; links vom Eingang waren ein Kamin sowie eine Fernsehecke mit Couch. Die Einrichtung war modern und bunt mit vielen großen Pflanzen im Raum. Auf der Anrichte neben dem Esstisch waren Porträtzeichnungen des Mädchens und ihrem Bruder.

Die Interviewerinnen hatten zu der Diskussion etwas Knabberzeugs mitgenommen, was bei den Mädchen gut ankam. Die zweite Interviewerin hatte mit den Mädchen geplaudert, während die erste Interviewerin mit dem Vater und der Kontaktperson in ein Gespräch verwickelt war. Nachdem die Kontaktperson das Haus nach kurzer Zeit verließ und der Vater

höflich hinaus gebeten wurde (er zog sich in das obere Stockwerk zurück), fing die Gruppendiskussion an.

Die drei 14-jährigen Mädchen kennen sich von der Schule⁵⁷, unternehmen aber auch privat einiges zusammen. So haben sie selbständig ein Modemagazin für die bilinguale Schule, die sie allesamt besuchen, zusammengestellt. Zwei der Mädchen haben jeweils einen Elternteil, der aus England stammt. Alle drei sind jedoch in Wien aufgewachsen.

Die Mädchen hatte einige kommerzielle Bilder ausgesucht, allesamt aus derselben „H&M“-Serie, entschieden sich jedoch im Zuge der Gruppendiskussion einstimmig für das vorgestellte kommerzielle Bild. Dabei bedienten sie sich einiger technischer Geräte, indem sie das Bild vom Laptop auf einen Flachbildschirm projizierten und so das kommerzielle Bild, welches ihnen nach eigenem Ermessen am besten gefiel, aussuchten. Es ist zusätzlich anzumerken, dass es sich um eine in höchstem Maße gängige Werbung handelt, bedenkt man, welche Marke bzw. welches Modehaus beworben wird. In jedem Fall ist das kommerzielle Bild der Mädchen eines, das zum damaligen Zeitpunkt das Stadtbild prägte. Dem generalisierten Beobachter wurde neben der Printwerbung die Reklame ebenfalls in verschiedenen Medienarten präsentiert. So kursierten auch Videoclips im Fernsehen und Mitschnitte des Dreh im Internet. Auf dem Bild sind außerdem jene fünf Modells zu sehen, die zum damaligen Zeitpunkt die bestbezahlten Mannequins waren, die nun in dem kommerziellen Bild gemeinsam für „H&M“ werben.

Laut den mündlichen Mitteilungen der Interviewleiterinnen wurden die Mädchen darauf hingewiesen, dass die Mädchen auch ein bereits bestehendes privates Bild für die zweite Gruppendiskussion nehmen könnten. Dennoch entschieden sie sich, ein neues Bild für die Studie zu machen. Dabei war der Vater des Mädchens C der abbildende Bildproduzent. Auch hierbei wurden die gemachten Bilder auf den Bildschirm projiziert. Nach kurzer Diskussion und Nachfragen bei anderen Familienmitgliedern wurde schließlich eines ausgewählt.

Während also das kommerzielle Bild ein bereits bestehendes ist, wurde das private Bild extra für die Studie angefertigt. An dieser Stelle soll diese Beobachtung im Zuge der Forschungspraxis festgehalten werden, die sich auf den Umgang der Mädchen mit der

⁵⁷Anm.: Die Informationen bzgl. der Person, ihres Werdegang und/oder Arbeit und ähnlichem sind den Kurzfragebögen entnommen worden. Eine Vorlage, wie sie für alle Gruppen, die im Gruppenkorpus des ICONICOM-Projektes bearbeitet wurde, ist im Anhang: ergänzendes Gruppenmaterial.

Aufforderung bzw. auf die Medienpraxiskultur dieser Generation bezieht. Konkret geht es um die Beobachtung, wie auf die Aufforderung, ein privates Bild in einer ähnlichen Anmutung wie das kommerzielle Bild auszusuchen, reagiert wird. Es ist interessant auch für den Vergleich mit anderen Gruppen, dass die Mädchen darauf mit einem extra produzierten Bild reagieren. So kann man konkrete Aussagen über die Reihenfolge, in der die Bildauswahl erfolgte, machen. Das kommerzielle Bild wurde in diesem Fall zuerst ausgesucht und bestand auch mit Sicherheit vorher, da die Mädchen erst danach ein neues produzierten. Das kommerzielle Bild, welches an sich ein Artefakt für die Gruppe ist, dient als Orientierung für das private Bild, wobei darauf hinzuweisen ist, dass nur beide gemeinsam in Symbiose als Dokument für die Gruppe stehen.

6.5.2 Bildanalyse und -Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet

Die Mädchen der Gruppe „Pool“ haben sich für ein kommerzielles Bild aus der „H&M⁵⁸“- Sommerkampagne 2010 entschieden (siehe Abbildung 41).

Das Bild zeigt fünf junge Frauen, alle in etwa gleich alt, die gemeinsam nebeneinander den Strand entlanglaufen.

Die ikonografische

Interpretation, macht deutlich, dass im Bild fünf junge Frauen, womöglich Freundinnen, am weißen Strand und im türkisblauen Wasser Spaß haben. Es macht den Eindruck als würden sie nur beiläufig für die generalisierten Beobachter posieren und ihre jugendlichen Körper zur Schau stellen.



Abbildung 39: Gr. "Pool"- kommerziell/"H&M"

⁵⁸ Bildquelle: <http://www.fashionising.com/pictures/s--HM-swimwear-collection-Spring-2010-6327-1.html>

Auf einer ikonisch- ikonologischen Ebene zeigt sich jedoch die, für die Werbung, professionell inszenierte Freundschaft, die die Frauen auf dem Bild miteinander verbinden soll. Denn sowohl durch die Planimetrie als auch durch die szenische Choreografie ergibt sich lediglich für die Frau in der Mitte eine fokussierte Stellung (siehe Abbildung 40: "H&M"- Planimetrie)

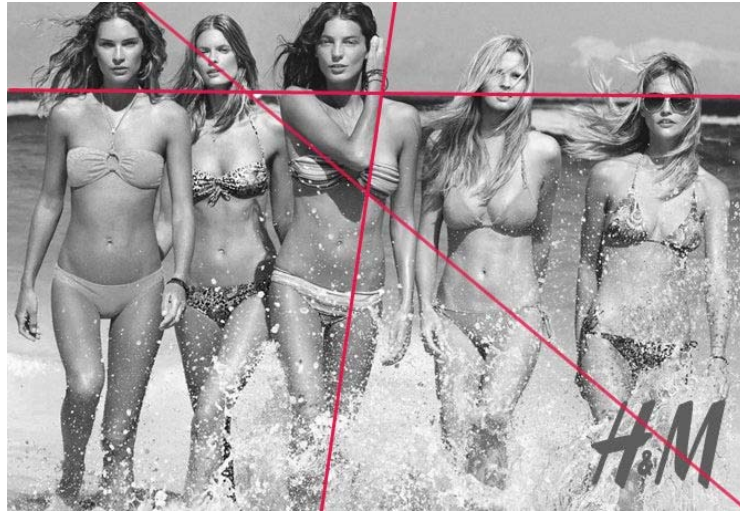


Abbildung 40: "H&M"- Planimetrie

Die Frau in der Mitte vereint die Dreiergruppe, links im Bild, und die Zweiergruppe, rechts im Bild zu einer Fünfergruppe und ist somit aus der Situation herausgehoben aber auch gleichzeitig ein Teil der Geschichte. Diese Übergegensätzlichkeit macht das kommerzielle Bild auf der Ebene der Personen und ihrer komplexen Beziehungsstruktur, die sich in dieser spezifischen Gruppierung in zwei Gruppen dokumentiert, interessant. Zusätzlich wird diese Übergegensätzlichkeit durch die Aufteilung in Körper und Gesicht, die sich aus der Planimetrie der waagrechten Horizontlinie ergibt, verstärkt. Mit der Trennung der Kopf- von der Körperpartie wird die entpersönlichte Körperlichkeit auf der einen Seite dem Wesen und Charakter auf der anderen Seite gegenübergestellt. Diese Zweiheit des Bildes ist im Kontext der Inszenierung von Körperlichkeit in kommerziellen Bildern eine relevante, wie in den weiteren Falldarstellungen der vorliegenden Arbeit gezeigt wird. Sie ermöglicht es gleichzeitig auch den Körper in den Fokus zu rücken, sodass die inszenierte Verschmelzung der Körper mit der Natur bzw. der Umgebung, hervorgerufen durch den Wind und das Wasser, die die Körper umspielen, nochmals betont wird. Das unterstreicht, um es nochmals zu betonen, die Bewegung der jugendlich- kraftvollen Körper bzw. allgemeinen betrachtet, die Körperlichkeit der Frauen. Im Übrigen ist es auch die Projektionsfläche der Körper bzw. die Planimetrie, die von den Körpern ausgeht, die das Logo sowohl in das Bild aber auch

prinzipiell in dieses Geschehen mit hinein nimmt. Das Logo bzw. die Marke wird somit auf Basis der Körper im wahrsten Sinne des Wortes „getragen“.

Als privates Bild nahmen die drei Mädchen eines, das sie extra für das Projekt in dem Pool zuhause aufgenommen hatten (siehe Abbildung 41: Gr. "Pool"- privat). Auf diesem Bild stehen sie zu dritt in einem Pool, der bis in etwa zum Bauch der Mädchen



Abbildung 41: Gr. "Pool"- privat

befüllt ist mit Wasser.

Betrachtet man das private

Bild im Vergleich zum kommerziellen, so finden sich etliche Gestaltungselemente, die eine ähnliche Anmutung wie das kommerzielle Bild haben. Auch auf ikonografischer Ebene finden sich Gemeinsamkeiten in vor allem in Kontext der Assoziation einer Mädchen-Clique. Den fünf Freundinnen im kommerziellen Bild werden die drei Freundinnen im privaten Bild, die im Wasser ihren Spaß haben und dabei posieren, gegenübergestellt.

Auf ikonisch- ikonologischer Ebene dokumentiert sich jedoch mehrmals die Mischung aus (noch nicht ganz) laszivem Posieren und Spielen, da sich in der Gestik und Körperhaltung der Mädchen Gestaltungselemente finden lassen, die einerseits Überlegenheit und Unnahbarkeit signalisieren, andererseits die Mädchen schüchtern wirken lassen – ganz im Gegenteil zum kommerziellen Bild. Betrachtet man die formale Bildkomposition so fällt auf, dass sich auf allen Ebenen der Entwicklungsaspekt bzw. der Übergang vom Mädchen zur Frau wiederholt. Dieser Übergang wird gemeinsam in der Peergroup spielerisch vollzogen. In diesem Kontext wirkt das Posieren an sich wie ein Spiel. Die angewinkelten Arme des rechten Mädchens beispielsweise haben lediglich die Funktion die Arme irgendwo unterzubringen, was auf das Posieren an sich verweist. Doch diese Geste, die den Hüftbereich betont, hat nur dann eine laszive Anmutung solange die Hände in der Hüft-Becken-Gegend sichtbar bleiben, was im privaten Bild aufgrund des Wassers im Pool nicht der Fall ist, worin sich letztlich auch das noch nicht ganz laszive Posieren dokumentiert. Im Spiel mit der Pose, der Inszenierung als

sexy aber gleichzeitig schüchtern und lieb kommt ein spielerisches Einüben in hegemoniale geschlechtstypische Präsentationsformen zum Ausdruck.

Vor diesem Hintergrund fällt im Kontext von Körperlichkeit auf, dass die Mädchen Gestaltungselemente des kommerziellen Stils durchaus in ihre eigene Darstellung transformieren. So wird auch durch die Planimetrie die hervorgehobene Stellung der Mittleren betont, wobei die anderen Mädchen ebenso wie die kommerziellen Mädchen als Beiwerk für die Protagonistin wirken (siehe Abbildung 42: "Pool"- Planimetrie/privat).

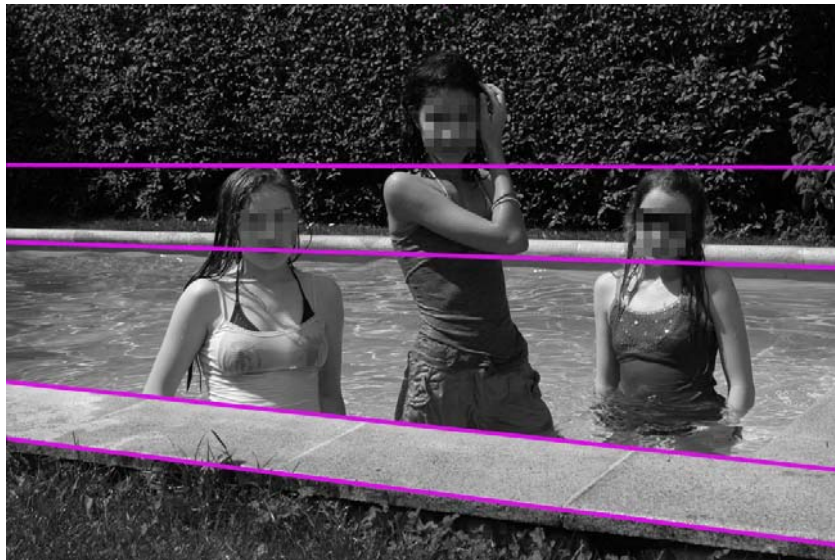


Abbildung 42: "Pool"- Planimetrie/privat

Das mittlere Mädchen im privaten Bild bedient sich wie die mittlere Frau im kommerziellen Bild für ihre Inszenierung ebenfalls derselben markanten Pose⁵⁹, die das Gesicht rahmt, indem eine „falsche“ Hand für das „Haare- Zurückstreichen“ verwendet wird. In dieser körperlichen Mimesis auf einer generalisiert- kommunizierbaren Ebene dokumentiert sich jedoch, um es nochmals zu betonen, der Entwicklungsaspekt der Mädchen. Denn während die Geste bei der Frau im kommerziellen Bild, gekonnt „gepost“ und kokett wirkt, dokumentiert sich in der Körperhaltung des Mädchens im privaten Bild das Einüben in diese Inszenierungsform des eigenen Körpers. So wird auf visueller Ebene deutlich, dass der kommunikativ-generalisierbare Stil des kommerziellen Bildes zwar in die eigene Darstellung transformiert wird, jedoch noch nicht entsprechend verkörpert wurde, sodass er gar nicht authentisch

⁵⁹ Anm.: Als eine „markante Pose“ definiere ich in der vorliegenden Arbeit jene, die im Bild auf einer kommunikativ-generalisierbaren Ebene eindeutig identifizierbar ist bzw. in der Bildfläche als solche besonders heraus sticht. Im vorliegenden Fall wäre dies die Rahmung des Gesichtes durch den rechten Arm des Modells, hervorgerufen durch die Verwendung der rechten Hand für das Zurückstreichen der Haare hinter das linke Ohr.

wirken kann. Der fehlende Bezug zu dieser Präsentationsform zeigt sich letztendlich auch in der nassen Kleidung der Mädchen. Darin dokumentiert sich vor allem ein spielerisches, kindliches Ins-Wasser- Werfen und Herum planschen, gleichzeitig aber auch die erotische Inszenierung bedingt durch die Betonung des Körpers und seiner Formen durch Transparenz und Ankleben der nassen Kleidung. In dem missglückten Versuch, der Blöße der Bikinis durch darüber angezogene T-Shirts zu entgehen, kommt der fehlende Umgang mit dieser geschlechtstypischen Präsentationsform und ihrer Wirkung zum Ausdruck.

Die Körper der Models hingegen sind trotz des wilden Meeres trocken und clean. Dieser Widerspruch lässt die Frauen feenhaft und unauthentisch erscheinen. Nimmt man die perspektivische Projektion bzw. die leichte Untersicht, aus der das Bild aufgenommen wurde, hinzu, so wirkt die Bewegung der Frauen frei und unbegrenzt. Sie sind auf sich allein gestellt und eigenverantwortlich. Hier dokumentiert sich die spielerische Energie im freien und selbständigen Durchschreiten der Welt, ohne dass eine Last der Verantwortung sichtbar wird und ohne davon bereits verbraucht zu sein. Die Aufsicht der perspektivischen Projektion im privaten Bild macht das „Eingesperrt-Sein“ im Pool deutlich. In diesem begrenzten Bereich des Ausprobierens und Spielens dokumentiert sich jedoch erneut der Bedarf nach einer gefahrlosen „Spielwiese“, in der das Einüben in diese hegemonialen geschlechtsspezifischen Präsentationsformen passiert.

Die Gemeinsamkeiten zwischen kommerziellen und privaten Bild werden überwiegend auf einer kommunikativ- generalisierten Ebene hergestellt. So ist das kommerzielle Element im privaten Bild bzw. das private Elemente im kommerziellen Bild das Spiel mit dem Wasser, das Posieren sowie die Mädchen in der Sonne. Ähnlichkeit zwischen dem kommerziellen und dem privaten Bild wird ebenfalls auf der Ebene des kommunikativ- generalisierten Stils hergestellt, was insbesondere für mein Erkenntnisinteresse relevant ist. Denn die Gemeinsamkeit zwischen den beiden Bildarten wird eben auch vor allem auf körperlicher Ebene hergestellt.

Es werden einzelne Gestaltungselemente wie die Handhaltung, auf der letztendlich die das Gesicht einrahmende Geste basiert, sowie der Gesichtsausdruck und der Blick in die eigene Darstellung transformiert. So wird die Ähnlichkeit zwischen den beiden Bildarten eben auch durch körperliche Mimesis hergestellt. Vor allem an der Geste der mittleren Frau im kommerziellen Bild sowie des mittleren Mädchens im privaten Bild kommt der Unterschied auf einer dokumentarischen Sinnesebene zum Ausdruck. Die Geste bzw. die Armbewegung, die

das Gesicht der mittleren Frau einrahmt, wirkt kokett und auffordernd. Es ist eine Geste des „Mit-sich-selbst-spielen“ bzw. „Sich-selbst-Streichelns, die trotz der schüchtern anmutenden Wirkung nicht schüchtern wirkt, weil sie nichts verdeckt. Demgegenüber dokumentiert sich in der nachgeahmten Gestik des Mädchens keine gespielte Schüchternheit. Vielmehr kommt die wahre Schüchternheit, hervorgerufen durch das leichte Zurücknehmen der Schulter und die dadurch schüchtern wirkende Körperhaltung, in der eigenen Inszenierung zum Ausdruck. Auch im Rahmen der formalen Bildkomposition finden sich weitere Hinweise, welche Rolle der Gestik untermauern. Denn während die Geste im kommerziellen Bild absolut durch die Planimetrie getragen wird, ist die Armbewegung im privaten Bild auf planimetrischer Ebene nicht in die formale Bildkomposition eingebunden.

Die Mädchen versuchen mit den Mitteln, auch körperlichen Mitteln, die ihnen zur Verfügung stehen, den medial inszenierten Körper nachzuahmen. In ihrem eigenen körperlichen Habitus dokumentiert sich jedoch der (noch) fehlende Umgang mit geschlechtstypischen Präsentationsformen bzw. die Mischung zwischen erfolgreicher Pose, im Sinne von koketter Pose, und dem kindlichen Spiel. Es ist daher davon auszugehen, dass die mediale Inszenierung des Körpers durchaus der intentionalen Gestaltung bzw. des intentionalen Stylings des eigenen Körpers entspricht. Diese Darstellungsform schlägt sich jedoch noch nicht entsprechend in ihrer Hexis nieder, sodass der kommunikativ-generalisierbare Stil nicht authentisch wirkt.

6.5.3 Zusammenfassung

Prinzipiell wird der medialen, kommerziellen Inszenierung von Freundschaft die **Bedeutung der Peergroup** gegenübergestellt, in welcher das **Spiel mit der Pose** vonstatten geht. Die Individuation auf Basis und in der Sicherheit der Gemeinsamkeit zeigt sich in der Pose sowie der Kleidung und Körper. Im Kontext von Körperlichkeit fällt auf, dass **Gestaltungselemente des kommunikativ-generalisierten Stils**, wie Anordnung der Protagonistinnen sowie die markante Gestik der Mittleren, in die eigene Darstellung transformiert werden. In der Hexis der Mädchen dokumentiert sich jedoch das **Einüben in geschlechtstypische Präsentationsformen**, da sich in der eigenen Darstellung auf mehreren Ebenen die Entwicklungsphase der Mädchen ausdrückt. Auf formaler Bildebene kommt dies insbesondere durch die planimetrische Komposition der jeweiligen Bilder zum Ausdruck, die

in der kommerziellen Version die Geste als gekonnte Pose der inszenierten Schüchternheit identifiziert und demgegenüber in der privaten Version die noch nicht authentisch verkörperte und somit tatsächlich schüchterne und zurückhaltende Pose fokussiert.

6.6 Gruppe „Trinkschoki“

6.6.1 Erhebungssituation und Bildauswahl

Die Gruppendiskussion fand in einem modernen Café im 15. Wiener Bezirk statt. Die Atmosphäre im Raum war eine ruhige, da bis auf ein bis zwei Besucher niemand mehr in dem Café war. Das Interieur war recht dunkel, sodass ich anfangs nicht bemerkte, ob die Mädchen bereits da waren. Ich entschied mich, auf der oberen, größeren Etage auf sie zu warten.

Kennengelernt habe ich die Mädchen zuvor in einem Jugendzentrum ebenfalls im 15. Wiener Bezirk. An diesem Tag kam es zu keiner Gruppendiskussion, weil sie früh nachhause mussten. Bei diesem ersten Treffen wurde allerdings das kommerzielle Bild, aus den Magazinen, die im Jugendzentrum herumlagen und die auch ich mitgebracht hatte, ausgesucht. Telefonisch hatten wir uns dann den Termin in dem Café ausgemacht. Das private Bild wurde bei einem weiteren Treffen auf der Donauinsel produziert. Die Mädchen baten mich, eine Kamera mitzunehmen.

Mädchen A, 16 Jahre alt, ist in Wien geboren, ihre Eltern jedoch sind ursprünglich aus Bosnien⁶⁰. Mit den Eltern und Geschwistern wohnt sie in Wien. Sie geht in eine Handelsschule mit Schwerpunkt Touristik. In diesem Bereich möchte sie jedoch, eigenen Angaben nach, nicht bleiben und möchte stattdessen die Matura machen. Ihre Hobbys sind vor allem mit Freunden ausgehen, was sie jedoch nicht immer machen kann, weil sie meistens auf die jüngeren Geschwister aufpassen muss.

Mädchen B ist ebenfalls 16 Jahre alt und in Wien geboren. Ihre Eltern stammen ursprünglich aus Rumänien, leben aber seit einigen Jahren in Wien. Sie hat zwei ältere Schwestern und einen Bruder im Kleinkindalter. Die beiden Mädchen gehen in dieselbe Klasse. Auch

⁶⁰ Anm.: Die Informationen bzgl. der Person, ihres Werdegang und/oder Arbeit und ähnlichem sind den Kurzfragebögen entnommen worden. Eine Vorlage, wie sie für alle Gruppen, die im Gruppenkorpus des ICONICOM-Projektes bearbeitet wurde, ist im Anhang: ergänzendes Gruppenmaterial.

Mädchen B hat weitergehende Ausbildungswünsche (beide informierten sich nach der Dauer des Psychologiestudiums und welche Voraussetzungen gegeben sein müssen, um studieren zu gehen).

Die Gruppenanbahnung erfolgte, wie bereits erwähnt, in einem Jugendzentrum statt, in welchem die Mädchen zunächst jeweils ein Foto aussuchten. Dabei benutzten sie sowohl die im Jugendzentrum vorhandenen Magazine sowie die von mir mitgebrachten Zeitschriften. Letztendlich wurden beide Bilder aus zwei verschiedenen „Vogue“-Magazinen (09/2011 & 06/2006) ausgesucht. Nachdem die Bilder ausgesucht wurden, hatten die Mädchen jedoch keine Zeit für eine Gruppendiskussion mehr. So wurde ein weiteres Treffen vereinbart, zu welchem ich beide kommerziellen Bilder mitnahm. Im Zuge der Gruppendiskussion wurden auch zunächst beide Bilder besprochen. Eine Tage später fand ein weiteres Treffen auf der Donauinsel, wie es die Mädchen vorgeschlagen hatten, statt. Wie aus dem Beobachtungsprotokoll hervor geht, war ein Freund von ihnen mit dabei, der schließlich die Rolle des abbildenden Bildproduzenten übernahm. Es wurden einige Bilder gemacht. Im Zuge der Auswahl eines privaten Bildes, entschieden sich die Mädchen auch für das kommerzielle „Guess“-Bild. Nach kurzer Diskussion entschieden sich die Mädchen vor Ort für ein privates Bild, das sie als gut gelungen empfanden, weil sie eigenen Angaben nach, beide „geil“ aussehen würden.

Außerdem fällt auch bei der Gruppe „Trinkschoki“ auf, dass die Mädchen auf die, im Forschungsprozess immer gleich lautende, Aufforderung, sich ein kommerzielles und ein privates Bild in ähnlicher Anmutung auszusuchen, auf eine spezielle Art und Weise reagieren; nämlich mit der Entscheidung ein privates Bild extra anzufertigen, wie dem Beobachtungprotokoll zu entnehmen ist. Somit kommt auch hier, ähnlich wie bei der Gruppe „Pool“, eine spezifische Medienpraxiskultur zum Ausdruck, die Aussagen über den Umgang mit den kommerziellen Bildern erlaubt. Die Reihenfolge der Bildauswahl ist klar bestimmbar. Es wird zuerst das kommerzielle Bild ausgesucht und auf dessen Basis ein privates Bild produziert, wobei beide Bilder in Symbiose als Dokument für die Gruppe stehen.

6.6.2 Bildanalyse und -Interpretation mit der Brille des Erkenntnisinteresses betrachtet

Die Mädchen der Gruppe „Trinkschoki“ haben sich für ein kommerzielles Bild aus der „Guess“⁶¹ Werbekampagne 2011 entschieden (siehe Abbildung 43).

Auf dem Bild posiert eine elegant gekleidete und dabei sehr sexy wirkende Frau auf einem Auto, die den generalisierten Beobachter mit einem Schlafzimmerblick direkt anschaut. Ein Blick auf die ikonografische Interpretation bzw. in die Stilgeschichte macht deutlich, dass im kommerziellen Bild eine Assoziation mit Marylin

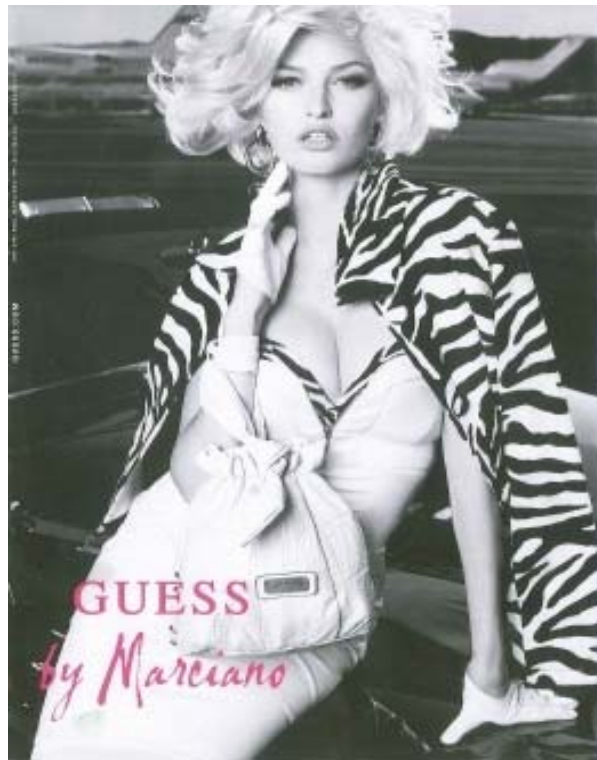


Abbildung 43: Gr. "Trinkschoki"-kommerziell/"Guess"

Monroe hergestellt wird. So trägt die Frau ebenfalls wie die wahre Marylin Monroe kurze, platinblonde Haare, hat einen Schmollmund und ein üppiges Dekolleté; um nur die markanten Ähnlichkeiten aufzuzählen. Außerdem ist sie ähnlich geschminkt wie Marylin Monroe und blickt mit dem typischen, sexy Schlafzimmerblick den Beobachter an. Bleibt man auf der modischen Ebene so wird klar, dass die gesamte Inszenierung auf den amerikanischen Kleidungsstil der 50er Jahre verweist.

Die Frau auf dem Bild macht den Eindruck als würde sie für ihre Darstellung nichts dem Zufall überlassen. Sämtliche vor allem modische Gestaltungselemente sind perfekt aufeinander abgestimmt. Die Frau wendet sich in absoluter Selbstsicherheit und geballtem Selbstbewusstsein dem generalisierten Beobachter direkt zu und präsentiert dabei unter anderem ihre körperlichen Reize.

Auf einer ikonischen- ikonologischen Ebene wird das Spiel von scheinbar nicht miteinander zu vereinbarenden Elementen wie Eleganz und Erotik weiter gespielt und findet letztendlich

⁶¹ Bildquelle: <http://www.guessbymarciano.it/>

seinen Höhepunkt in der Übergegensätzlichkeit zwischen Verhüllung und Verführung durch das Zeigen des Körpers bzw. der körperlichen Reize. Denn die Frau verkörpert beides; eine gesittete Dame der Gesellschaft und gleichzeitig einen verführerischen Vamp. Sie wirkt wie eine Ikone, die das Dunkel bricht und, ganz im Kontrast zum Rest des Bildes, weiß und rein erscheint. Dies wird von der formalen Bildkomposition, allen voran der Planimetrie, die die Frau vom Dunkel des Hintergrunds klar absetzt, aber auch auf Ebene der symbolischen Farben wie zum Beispiel dem Farbspiel zwischen weiß und schwarz als Zeichen für Gut und Böse, getragen.

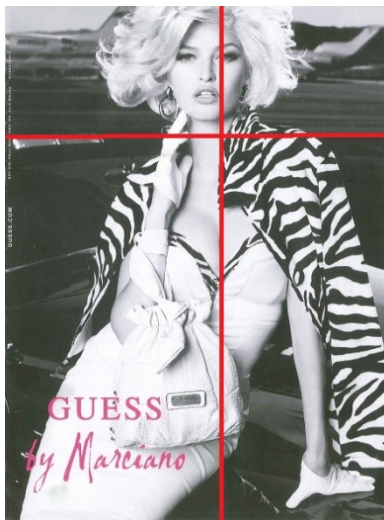


Abbildung 44: "Guess"- Planimetrie/ Kreuz

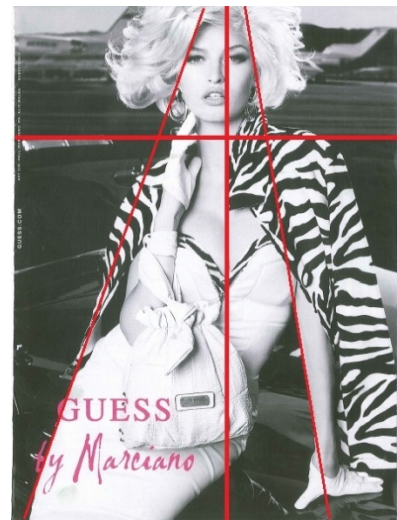


Abbildung 45: "Guess"- Planimetrie/ komplett

Auf der planimetrischen Ebene beschreiben die zwei stärksten Linien ein Kreuz(siehe Abbildung 44: "Guess"- Planimetrie/ Kreuz), durch welches sich die Frau hindurch zeigt. Die horizontale Linie trennt den Kopf vom restlichen Körper, wodurch das Bild in eine Zweiteilung getrennt wird, die der entpersönlichten Körperlichkeit das Wesen und den Charakter der Frau gegenüberstellt. Eine zusätzliche Fokussierung auf den Körper ergibt sich durch die zweite, vertikale Linie des Kreuzes, die genau durch das Dekolleté der Frau hindurch geht.

Betrachtet man demnach diese Erkenntnisse der formalen Bildkomposition generell, so wird deutlich, dass es sich bei dem kommerziellen Bild nicht (nur) um eine Balance zwischen Sexappeal und Eleganz bzw. eine womöglich oberflächliche und einfache Stilfrage handelt, die eine Antwort darauf liefert, wie viel Sexappeal erlaubt ist um aber immer noch elegant zu wirken. Vielmehr wird speziell für die Werbung eine Art Über-Frau inszeniert, die scheinbar alle begehrten Eigenschaften, die eine perfekte Frau ausmachen, in sich, in

personavereinigen kann. Denn selbst Marilyn Monroe soll gesagt haben „Eine Frau muss in der Gesellschaft eine Dame, in der Familie ein Engel und im Bett eine Hure sein“⁶². So wird mit der Assoziation der heiligen Hure gespielt, die für kommerzielle Zwecke, für die mediale Inszenierung adaptiert wird. Dies wird zusätzlich durch die Planimetrie getragen, die die Frau dreifach durchstrahlt und damit klar vom Hintergrund absetzt (siehe Abbildung 45: "Guess"-Planimetrie/ komplett), was zusätzlich dadurch verstärkt wird, dass die Frau im Gegensatz zum Hintergrund scharf abgebildet ist. Sie ist die Ikone, die das Dunkel zu brechen vermag. Gleichzeitig wird durch die Planimetrie einerseits die Körperlichkeit in den Fokus gerückt, andererseits aber auch das Logo bzw. die Marke für welches sie wirbt. Der Schoß der Frau bietet den Hintergrund vor welchem die Marke abgebildet wird und wie aufgestempelt wirkt. Die Frau ist mit diesem bestimmten Etikett versehen und steht somit als Dokument für die Marke, gleichzeitig aber auch für die Gruppe „Trinkschoki“, die das kommerzielle Bild für sich autorisiert hat.

Als privates Bild nahmen die zwei Mädchen eines, das sie extra für das Projekt aufgenommen hatten (siehe Abbildung 46: Gr. "Trinkschoki"- privat). Auf diesem Bild sitzen sie in zwei großen Bambuskörben nebeneinander und posieren. Dabei greift eines der



Abbildung 46: Gr. "Trinkschoki"- privat

Mädchen dem anderen in das Dekolleté. Betrachtet man das private Bild im Vergleich zum kommerziellen, so finden sich etliche Gestaltungselemente, die eine ähnliche Anmutung wie das kommerzielle Bild haben. Auch auf ikonografischer Ebene finden sich einzelne Aspekte, die auf Gemeinsamkeiten zwischen dem kommerziellen und dem privaten Bild verweisen. So stehen der sexy Frau des kommerziellen Bildes, die dem

⁶² Anm.: In eine ähnliche Kerbe schlägt auch ein „Spiegel“-Artikel aus dem Jahre 2002, demnach Alfred Hitchcock seine Blondschöpfe à la Grace Kelly so besetzte, dass sie vor allem eine Qualität ausstrahlen mussten; nämlich „Im Salon eine Dame, im Taxi eine Hure“.

generalisierten Beobachter ihre Reize präsentiert, zwei Mädchen gegenüber, die mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln eine ähnliche Anmutung von Sexappeal erzeugen.

Auf ikonisch-ikonologischer Ebene dokumentiert sich jedoch, ganz im Gegenteil des kommerziellen Bildes, das die Frau perfekt in Szene gesetzt wirken lässt, das Perfektionieren von geschlechtstypischen hegemonialen Präsentationsformen. Dieser Vorgang wird gemeinsam in der Peergroup gemacht, was sich auch in der formalen Bildkomposition dokumentiert, insbesondere der Planimetrie, die die Mädchen auch auf einer visuellen Ebene miteinander verschränkt bzw. ihren sozialen Bezug aufeinander auf ikonischer Ebene fokussiert. Aber auch auf Ebene der szenischen Choreografie dokumentiert sich der Bedarf nach einem schützenden Rahmen, in dem das Perfektionieren vonstatten geben kann. Einen perfekten Rahmen bietet in diesem Kontext der Bambuskorb, in dem sich die Mädchen befinden und in dessen Raum sie, geschützt vor zu vielen Blicken, posieren können. Außerdem fällt insbesondere bei diesen Mädchen der Gruppe „Trinkschoki“ auf, dass sich gewisse geschlechtstypische Präsentationsformen bzw. omnipräsente Standards der Inszenierung von Körperlichkeit bereits in der eigenen Darstellung dokumentieren. So findet sich beispielsweise das Inszenierungselement „Öffnen der Jacke“, wodurch der Busen oder zumindest bei einem zur Seite gedrehten Körper das Profil des Busens sichtbar wird, überwiegend in erotischen Bildern. Die laszive Anmutung dieser Darstellung wird jedoch nur dann hergestellt, wenn mehr vom Körper sichtbar ist; beispielsweise lediglich durch das Tragen eines BHs. Das Mädchen entscheidet sich jedoch, ein Top unter der Jacke zu tragen. Im privaten Bild dokumentiert sich somit das Wissen über diese spezifische Präsentationsform, jedoch scheint die Sicherheit, den Körper so nackt präsentieren zu können, noch nicht entsprechend ausgebildet zu sein, was sich letztlich in der (noch) verhüllten Darstellung dokumentiert. Doch selbst in der Hexis dokumentiert sich eine gewisse Schüchternheit der Präsentation der eigenen Reize, was vor allem in dem recht zögerlichen Öffnen der Jacke zum Ausdruck kommt bzw. auch auf planimetrischer Ebene identifizierbar ist, bedenkt man, dass der Busen des linken Mädchens nicht eingebunden oder fokussiert wird.

Im Kontext von Körperlichkeit fällt auf, dass die Mädchen einzelne Gestaltungselemente des kommerziellen Stils durchaus in ihre eigene Darstellung transformieren. Das Posieren an sich ist ihnen gut gelungen, wie an der Gestik und vor allem Mimik zu erkennen ist. So finden sich einzelne Gestaltungselemente, die die Mädchen sehr gut für ihre eigene Inszenierung des Sexappeals zu nutzen vermögen, wie beispielsweise den bereits sehr gelungenen

Schlafzimmerblick des rechten Mädchens auf dem Bild oder die auffordernde Geste, die scheinbar dazu dient die Brust zu präsentieren, des linken Mädchens des privaten Bildes. Anders jedoch als bei der Frau des kommerziellen Bildes braucht das private Bild zwei Protagonistinnen bzw. brauchen die Mädchen einander, um eine ähnliche Anmutung zum kommerziellen Bild erzeugen zu können. Während die Frau im kommerziellen Bild alles in sich selbst vereint, werden die kommunikativ- generalisierbaren Gestaltungselemente, wie der Schlafzimmerblick oder das Präsentieren des Dekolletés, auf die beiden Mädchen aufgeteilt. In der körperlichen Mimesis beider Mädchen, dokumentiert sich der Bedarf nach der Sicherheit, die die Peergroup in diesem Fall gibt. Denn erst in ihrer gemeinsamen Verschränkung miteinander kommt die ähnliche Anmutung des kommerziellen Bildes auch auf einer visuellen, dokumentarischen Ebene im privaten Bild zum Ausdruck. So wird auf visueller Ebene deutlich, dass der kommunikativ-generalisierbare Stil des kommerziellen Bildes in die eigene Darstellung, um es nochmals zu betonen, transformiert wird sowie ebenfalls teilweise bereits verkörpert wurde und sich somit in der eigenen Hexis niederschlägt. Die Übergegensätzlichkeit des privaten Bildes liegt somit zwischen bereits gekannten geschlechtstypischen aber bereits individuellen Präsentationsformen und der Sicherheit in der Zweisamkeit. Im Kontext der geschlechtstypischen Präsentationsform wird die Frau auf dem kommerziellen Bild als Vorbild genommen, an dem es sich zu orientieren gilt. Sie, die die Übergegensätzlichkeit zwischen Nacktheit und Verhüllung in sich vereint, steht als Dokument für die beiden Mädchen. Betrachtet man die beiden Bilder als eine Symbiose, die nur gemeinsam für die Gruppe steht, so fällt auf, dass die Mädchen dieses Dilemma nicht in sich zu vereinen vermögen sondern es auflösen, indem sie es auf die beiden Bilder aufteilen. Die Nacktheit der Frau im kommerziellen Bild steht somit für ihre eigene, die sie jedoch (noch) nicht zu zeigen vermögen.

Die Gemeinsamkeit zwischen den kommerziellen und dem privaten Bild wird überwiegend durch die Nachahmung des mimetischen Ausdrucks des Models hergestellt. Betrachtet man jedoch einige formale Aspekte der Bildkomposition, so zeigen sich enorme Unterschiede zwischen dem kommerziellen und dem privaten Bild. Es kommt zum Ausdruck, dass die Frau auf dem kommerziellen Bild für wesentlich mehr steht als nur für das Produkt, welches sie bewirbt. Durch die planimetrische Komposition wirkt sie wie eine göttliche Erscheinung, wie eine Ikone, die das Dunkel bricht und ganz im Kontrast zum Rest des Bildes weiß und rein erscheint. In diesem Bild schwingen somit gesamtgesellschaftliche Aspekte mit, indem eine scheinbar perfekte Frau dargestellt wird, die das Dilemma der heiligen Hure in sich zu

vereinen scheint, mit, die weit über das Produkt hinausgehen. Dies ist letztendlich auch im Sinne der Werbung. Diese Erhabenheit bzw. diese „Ikonität“ findet sich im privaten Bild und in der Darstellung der Mädchen nicht. Vielmehr dokumentiert sich auf mehreren Ebene der formalen Bildkomposition das Bedürfnis nach Schutz und Geborgenheit in der eigenen Darstellung bzw. in dem eigenen Tun. Selbst in der Gemeinsamkeit, dass das Setting beider Bilder nach draußen verlagert wird, zeigt sich ein weiterer Unterschied, der auf das Schutzbedürfnis der Mädchen abzielt. Denn während das kommerzielle Bild ein gewisses Jetset-Feeling und ein darauf basierendes Freiheitsgefühl aufkommen lässt, fungiert der Bambuskorb, der die Mädchen auf den privaten Bild umgibt, als ein schützender Rahmen, der auch auf planimetrischer Ebene die Freiheit der Mädchen einschränkt, dadurch gleichzeitig aber auch wachsam über ihnen steht.

Das Spiel zwischen Gut und Böse, zwischen der Dame der Gesellschaft und dem Vamp, dokumentiert sich somit im privaten Bild nicht. Die Mädchen sind nicht in der Lage dies in sich zu vereinen. Dass die Nachahmung des Ausdrucks des Models auch nur zu zweit vollzogen wird, ist ein weiterer Hinweis dafür, dass die Mädchen das zuvor beschriebene Dilemma aufteilen müssen, wobei keine von ihnen die im kommerziellen Bild vermittelte Nacktheit liefern kann. Vielmehr werden die einzelnen Gestaltungselemente der medialen Inszenierung auf die beiden Protagonistinnen aufgeteilt und so das eine Mädchen den Schlafzimmersblick in ihre Darstellung transformiert und die andere mit dem – bedeckten – Busen herhalten muss. In dieser Zweisamkeit dokumentiert sich letztlich gleichzeitig auch erneut das Bedürfnis nach der Sicherheit der Peergroup.

Gerade in dieser Darstellung des eigenen Körpers bzw. in dieser Inszenierung dokumentieren sich die Jugendlichkeit und die Unerfahrenheit. Denn der Umgang mit dem Körper steht eher im Zeichen der Nachahmung, bedenkt man zusätzlich in welcher Reihenfolge die Bildauswahl erfolgte. Die Mädchen versuchen im privaten Bild die laszive Anmutung des kommerziellen Bildes herzustellen, schaffen es aber nicht die Übergegensätzlichkeit zwischen Nacktheit und Verhüllung in sich zu vereinen. Dennoch ist der Stil der Darstellung ein authentischer, was sich insbesondere in den omnipräsenten Standards der Inszenierung von Körperlichkeit dokumentiert. Die Mädchen ahmen demnach nicht die markanten Gesten, also jene, die auf einer kommunikativ-generalisierbaren Ebene eindeutig identifizierbar sind, des kommerziellen Bildes nach; sondern vermögen es schon in ihrer eigenen, gruppenspezifischen Art und Weise beispielsweise auf das Dekolleté hinzuweisen. Das bedeutet, dass bestimmte

geschlechtstypische Präsentationsformen bereits erlernt und verkörpert wurden und sich in der individuellen Hexis niederschlagen, jedoch noch perfektioniert werden müssen.

Im Kontext dazu ist ebenfalls anzumerken, dass die Frau auf dem kommerziellen Bild ihren Körper bzw. ihre körperlichen Attribute mit weitaus weniger Bewegung im Bild in Szene setzten vermag; die Mädchen hingegen bedienen sich dabei direkter Handlungen, wie in den Ausschnitt greifen. Gerade in diesem Unterschied dokumentiert sich die Jugendlichkeit der Mädchen. Denn während sich die Frau ihrer Wirkung – und letztendlich auch ihrer Körperlichkeit - sicher ist und dies auch vermittelt, tasten sich die Mädchen buchstäblich wie ikonisch an diese noch heran.

6.6.3 Zusammenfassung

Prinzipiell wird der Fokussierung auf die Verkörperung der perfekten Frau im kommerziellen Bild die **Suche nach einem individuellen Umgang mit der eigenen Körperinszenierung** gegenübergestellt. In der eigenen Darstellung dokumentiert sich jedoch in seinen Konturen ein bereits **authentischer, geschlechtstypischer Präsentationsstil**, den es jedoch noch zu perfektionieren gilt und zwar indem das **Dilemma zwischen Zeigen und Verhüllen** in sich selbst vereint wird bzw. in der eigenen Darstellung aufgelöst wird. Dass dies noch nicht vollzogen ist, dokumentiert sich auf visueller Ebene vor allem im **Wissen über omnipräsente Standards der Inszenierung von Körperlichkeit**, gleichzeitig kommt aber in der (verhüllten) Darstellung des eigenen Körpers bzw. in der individuellen Hexis die noch **nicht gemäße Verkörperung** dieses Wissens zum Ausdruck. Diese Perfektion der Pose wird in der Peergroup vollzogen. Dabei kommt die Individuation in der Pose zum Ausdruck jedoch auf Basis und in der **Sicherheit der Zweisamkeit**.

7 Komparative Analyse und Phasentypik

7.1 Theoretische und empirische Fundierung der Phasentypik

In diesem Kapitel werden die Ergebnisse der Bildinterpretationen als *phasentypisch analysiert*; dabei interessieren vor allem Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Fälle. Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit liegt darin, entwicklungsspezifische Orientierungen, den Umgang mit medial vermittelten Körper(forme)n im Kontext der eigenen Körperlichkeit und Schönheit zu rekonstruieren, was im Rahmen der Falldarstellungen bereits erarbeitet und vorgestellt wurde. In diesem Kapitel werden die Orientierungen der Gruppen miteinander verglichen und schließlich in einer phasenspezifischen Typik verortet.

Fundamentales Prinzip der Generierung und zugleich Klammer, die eine ganze Typologie zusammenhält, ist der Kontrast in der Gemeinsamkeit (vgl. Bohnsack 2008; S. 143). Für diese Arbeit ergibt sich als übergreifende Gemeinsamkeit, dass alle Gruppen ihre Sozialisation bzw. ihre Lernprozesse und damit auch Orientierungen in bestimmten Phasen verorten. Jedoch wurden die gemeinsamen Lebensphasen, in denen die Orientierungen verortet sind, aufgrund der Altersunterschiede zu verschiedenen historischen Zeitpunkten erlebt. Der sich daraus ergebende Kontrast, nämlich die im Prinzip gemeinsamen Lebensphasen, deren Erleben jedoch in verschiedene geschichtliche Gegebenheiten fällt, wurde quasi durch das Forschungsdesign provoziert (4.2 Empirisches Forschungsdesign und Sampling). Daher ist es naheliegend, dass es sich bei der vorliegenden Typik um eine Entwicklungsphasentypik handelt, die insbesondere die psycho-sexuelle Entwicklung der Frau umfasst. Denn wie bisher gezeigt werden konnte, wird die weibliche Körperlichkeit stark in den Rahmen der Sexualität gestellt und offenbar auch von den Teilnehmerinnen derartig verstanden. Die jeweiligen Generationsunterschiede werden innerhalb der Phasen beschrieben, wobei besonders der Umgang mit der medial vermittelten Körperlichkeit sowie der eigenen, individuellen Körpererfahrung interessiert und zwar im Kontext der generationsspezifischen bzw. der (psycho-sexuell-)entwicklungsspezifischen Phase.

Es sei an dieser Stelle anzumerken, dass bereits Bohnsack (1989) ein Modell der Adoleszenzentwicklung nach der dokumentarischen Methode in der empirischen

Rekonstruktion von Lehrlingsgruppen entwickelt hat⁶³. Eine überwiegende Parallele ist in der letzten Phase, der Re-Orientierungsphase, zu suchen, die sich für die vorliegende Arbeit als äußerst fruchtbar erwies, wie in Kapitel 7.2 zu zeigen sein wird.

7.1.1 Die Phasen der psychosexuellen Entwicklung

„Sozialisation geschieht lebenslang – auch im Sexuellen“ heißt es bei Lautmann (2002, S. 76), weshalb davon auszugehen ist, dass sich die Sexualität im Lebenslauf verändert. Das Lebensalter fungiert dabei als organisierender Rahmen für geschlechtliches bzw. sexuelles Handeln (vgl. ebd. S. 77). Entlang der sog. „lifeways“ vollzieht sich die Entwicklung, eingebettet in soziale und symbolische Systeme, des einzelnen Menschen (Herdt 1999, S. 75⁶⁴). Im Durchschreiten der Lebensphasen zeigt der Körper verschiedene Bilder. Dabei bezieht jede Lebensphase einen wesentlichen Teil ihres Charakters aus der Tatsache, dass vorhergehende Phasen durchlaufen worden sind und dass mindestens eine zweite Phase kommen wird (vgl. Lautmann 2002, S.78-79).

In diesem Kapitel werden psycho-sexuelle Entwicklungsschritte zusammengefasst, die für bestimmte Lebensalter typisch sind. In der vorliegenden Unterteilung orientiere ich mich nach den vier Phasen des Lebensalters wie sie bei Lautmann (2002) vorgestellt werden; nämlich Kindheit, Jugend, Erwachsen- und Alt-Sein.

Der verbreitetste Rahmen zur *Kindheit* lässt das sexuelle Handeln weithin im Ungewissen (Lautmann 2002, S. 82). Jedoch weiß man bereits, dass Säuglinge und Kleinkinder sexuell empfinden und absichtsvoll handeln. In der Sexualwissenschaft wird davon ausgegangen, dass Kleinst- und Kleinkinder über die physiologische Kapazität zu einer sexuellen Reaktion verfügen bzw. dass sie ihre eigenen und andere Körper mit Neugier erforschen und von einer intimen Reaktion mit anderen angezogen sind (ebd. S. 83). Kleinkinder lernen durch die

⁶³ Anm.: Bohnsack (1989) teilt dabei die Übergangszeit von der Schule zum Beruf in fünf Phasen ein: Suspendierungs-, Entscheidungs-, Enttäuschungs-, Negations- und Re-Orientierungsphase. Die Phasen beschreiben die Entwicklung von keinerlei Vorstellungen über den Beruf zu haben bzw. der Suspendierung biographischer Entwürfe in der Suspendierungsphase über die totale Ablehnung berufsbiographischer Sphären in der Negationsphase bis hin zum Arrangement mit den berufsbiographischen Ablaufmustern in der Re-Orientierungsphase.

⁶⁴ Anm. In Lautmann 2002, S. 78-79

Reaktionen anderer schon früh, dass bestimmte Körperregionen, Handlungen und Erfahrungen sexuell bedeutend besetzt sind (Stein-Hilbers 2000; S. 66). Typische Handlungen, die zumeist durch die anderen unterbunden werden, sind beispielsweise sich abküssen, Rock hochheben bzw. Hose herunterziehen sowie Doktorspiele spielen (vgl. Milhoffer 1998, S. 90). Mit etwa fünf Jahren empfinden Kinder es als peinlich, vor nicht vertrauten Personen nackt zu sein oder bei Ausscheidungsvorgängen beobachtet zu werden (Stein-Hilbers, 2000; S. 67). Zu Beginn der Schulzeit versuchen die Kinder, sich Wissen über Sexualität anzueignen, wobei Peergroups und allgegenwärtige Vermarktung von Sexualität (zum Beispiel in der Werbung) in der symbolischen Erfassung von Sexualität eine große Rolle spielen (ebd. S. 68). Mit der überdauernden, vor allem öffentlichen Thematisierung bei gleichzeitiger Tabuisierung von Sexualität, vor allem von privater Seite aus, wird diese in einen Rahmen der Angst aber auch der Faszination gesetzt. So verbindet sich sexuelle Erregung mit etwas Geheimnisvollen und Verbotenen, was mitunter als eine besonders starke emotionale Erfahrung erlebt werden kann (vgl. ebd. S. 68; vgl. auch Lautmann 2002, S. 88).

Die *Jugend* bzw. Adoleszenz dürfte in der Sexualwissenschaft die wichtigste Lebensphase im Hinblick auf die sexuelle Sozialisation sein. Biologische bzw. pubertäre Veränderungen des Körpers Brüste, Stimmbruch und Schamhaare, um nur einige zu nennen, prägen diese Zeit. Die Aufnahme von Beziehungen zum anderen Geschlecht mit erotischem und sexuellem Charakter gilt als eine der wichtigsten Entwicklungsaufgaben dieser Altersphase (Hurrelmann 1995, S. 146f). In der Adoleszenzphase finden Prozesse der Einverleibung von kulturellen Männlichkeits- und Weiblichkeitsdefinitionen in den Körper statt. Dabei werden körperliche Prozesse zum Zentrum sozialer Definitionen und Bewertungen, die sich für beide Geschlechter deutlich unterscheiden und mit unterschiedlichen Körpererfahrungen und –wahrnehmungen verbunden sind (vgl. Flaake 1994, S. 113). Es ist vor allem diese Phase der Adoleszenz in der Flaake (1994) ein Verhältnis zu Körperlichkeit und Sexualität nahegelegt sieht. Denn nur selten entwickelt sich in der Adoleszenz ein Stolz auf den weiblichen Körper, ein im Körper verankertes Selbstbewusstsein, das Gefühl, im eigenen weiblichen Körper >> zu Hause<< zu sein, da der Wert weiblicher Körperlichkeit oft abhängig ist von männlichen Wertschätzungen (vgl. ebd. S. 112). Symbolisches Handeln im Sinne des stilistischen Ausdruckshandelns spielt in dieser Phase eine besondere Rolle und organisiert die (Geschlechts-) Identitätsbildung (vgl. Franzkowiak 1986, 14) Das wird leicht einsichtig, denn in der Adoleszenzphase werden neue Rollen und Deutungsmuster zunächst „tentativ“ (spielerisch) durchgespielt und später zu einem eigenen Handlungsmuster reorganisiert (vgl.

auch Helfferich 1994, S. 65), wie anhand der adoleszent-aktionistische Phase verdeutlicht wird.

Der Eintritt in das *Erwachsenenalter* bedeutet den Eintritt in eine Phase in der als Modell die Figur der „reifen Sexualität“ im Sinne von „normaler Sexualität“ dient. Was in der Jugendphase noch als Experiment oder Unsicherheit des Suchens hingenommen wird, wird in der Erwachsenenphase von der westlichen Sexualkultur nicht mehr akzeptiert (vgl. Lautmann 2002, S. 93). Zahlreiche ‚Reports‘, wie der Kinsey-Report aus den 1940er Jahren, versuch(t)en zu fassen, wie genau dieses ‚normal‘ nun aussieht. Die meisten Umfragen konstatieren folgende Ergebnisse (vgl. Stein-Hilbers 2000: 78f): andere Lebensbereiche wie Beruf und Kinder gewinnen, Sexualität verliert an Bedeutung; abnehmende Koitus-Raten im Verlauf einer längeren Partnerschaft bzw. Abnahme an Häufigkeit sexueller Akte, wobei das Interesse daran langsamer schwindet als die Funktionsfähigkeit (beim Männern). Generell bedeutet der Eintritt in das Erwachsenenalter eine Stabilisierung meist beruflich und in der Partnerschaft bzw. einem Leben mit Kindern (vgl. Stein-Hilbers 2000: 77, Lautmann 2002: 93f).

Die letzte Lebensphase, das *Alt-Sein*, dominiert das Bild der ent-sexualisierten Alten. Die Sexualität älterer Menschen wurde oft dahingehend tabuisiert, dass diese mit dem Ende der Fruchtbarkeit schlicht und einfach für asexuell erklärt wurden (vgl. Stein-Hilbers 2000: 80, Lautmann 2002, S. 95ff). Wie jedoch zunehmend Lebensratgeber, Bücher und Ähnliches aufzeigen, gilt Sex im Alter zunehmend als normal und gesund. Bei höherem Bildungs- und Einkommensniveau belebt sich die Sexualität der Altern, was nach Lautmann (2002) vermutlich daran liegt, dass die Menschen von kulturellen Hemmnissen und sexuellen Stereotypen eher unabhängig sind (ebd. S. 97). Gleichzeitig ist dennoch festzuhalten, dass eine zu geringe öffentliche und vor allem wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema stattfindet, was an der Vorstellung liegen könnte, dass Sexualität immer eine ästhetische, visuell anregende Komponente beinhalten müsse; alte Menschen wären aber keinesfalls ästhetisch. Es ist anzunehmen, dass sich mit einem zunehmenden ‚Altern der Gesellschaft ein neuer Blick auf Sexualität ergeben wird; die Akteure selbst werden sich zu Wort melden und sich nicht weiter von den ‚normal‘ Sexuellen stigmatisieren lassen (ebd., S. 100).

7.2 Phasentypische Auseinandersetzung mit dem Körper im Bild

Die anhand der vorliegenden empirischen Ergebnisse erarbeitete Typik, lässt sich vor allem in die bei Prokop (1994) referierten Phasen integrieren; nämlich in die im weiblichen Lebenslauf unterschiedlichen und zum Teil gegenläufigen Orientierungen der Ausbildungs-, Berufs- und Familienphase (vgl. ebd. S. 76). Wichtige Parallelen zu diesen Phasen finden sich vor allem bei der jüngsten Gruppe, den Mädchen, sowie der mittleren Altersgruppe, den erwachsenen Frauen, in der vorliegenden Arbeit. Es fällt auf, dass eine weitere Phase herausgearbeitet werden muss, die die älteste Gruppe, die Seniorinnen, erfasst; ergo jene Frauen, die über die Ausbildungs-, Berufs- und Familienphase hinausgehen. In diesem Kontext ist erneut die Parallele zu Bohnsack (1989) bzw. seinem Modell der Adoleszenzentwicklung zu betonen; nämlich die Generierung einer Re-Orientierungsphase. Es gilt nun, die bereits drei beschriebenen Phasen in Hinsicht einer psycho-sexuellen Entwicklungstypik zu spezialisieren.

Die herausgearbeitete Typik erfasst in etwa das Alter von 15 bis 70 Jahren. Die empirischen Ergebnisse wurden auf Basis von bildhaftem Material gewonnen und unterziehen als solche, nur das, *was* auf dem Bild *ist*, der ikonografischen Analyse und Interpretation. In diesem Fall bedeutet dies, dass lediglich jenes Alter bzw. Entwicklungsstadium, das im Bild abgebildet ist, erfasst wurde. Daher kann die herausgearbeitete Typik keine frühkindlichen Entwicklungen umfassen. Das Fehlen dieser ist somit Ausdruck der Grenzen des vorliegenden Sampling und nicht im Sinne einer Abwertung dieser Lebensphase gemeint.

Die phasentypische Auseinandersetzung mit dem Körper im Bild gliedert sich in fünf Phasen:

1. Imitation
2. Integration
3. Stabilisierung vs. Neuentdeckung
4. Exklusion
5. Re-Orientierung

Im Folgenden ist jede Phase zuerst in ihrer Besonderheit und Abgrenzung gegenüber den anderen Phasen beschrieben; dann werden die Orientierungen der Gruppen, die in der jeweiligen Entwicklungsphase verortet werden können, nacheinander diskutiert.

7.2.1 Imitation

Der erste Schritt, die Imitation als Zeichen der Aneignung, bedeutet ein Nachmachen bzw. eine mimetische Aktion und ist als solcher durch die adoleszent- aktionistische Phase gekennzeichnet. Die aktionistische Phase ist wohl der wichtigste Entwicklungsschritt im Erlernen und Einüben geschlechtstypischer Präsentations- und Inszenierungsformen. Aktionismen finden meist in Phasen des Übergangs statt, wie beispielsweise bei den Mädchen der Gruppe „Pool“ und „Trinkschoki“ dem Übergang von der Kindheit zur Adoleszenz. Es ist eine Zeit der Suche nach neuen Orientierungen bzw. der Auseinandersetzung der eigenen Körper- und Geschlechtsreife. Die Aufgabe des adoleszenten Aktionismus ist das Aneignen von und Einüben in Gefühls- und Handlungspraxen. Dieses Einüben und Einfühlen geschieht meist in spielerischer Art und Weise und fast ausschließlich in Peergroups, was sich auch in den privaten Bildern der beiden jüngsten Mädchengruppen dokumentiert. Eine weitere typische Eigenschaft dieser Phase sind stellvertretende und nachahmende Handlungspraxen (Fritzsche 2003), die letztlich namensgebend für die erste entwicklungstypische Phase ist.

Für die Mädchen der Gruppe „*Pool*“ kommt sich die Auseinandersetzung mit dem medial vermittelten Körper recht stark im Zeichen der Mimesis und Imitation zum Ausdruck. Es finden sich einige ähnliche Gestaltungselemente, wie das Sommer- und Strandfeeling, des kommerziellen Bildes im privaten Bild wieder, was darauf hindeutet, dass sich die „Pool“-Mädchen bei ihrer eigenen, privaten Inszenierung an der medialen Darstellungsweise orientiert haben. Insbesondere wird die markante Geste, des Haare-Zurückstreichens mit der „falschen“ Hand auf einer kommunikativ-generalisierten Ebene, aber vor allem auf Ebene der formalen Bildkomposition in den Fokus gerückt. An eben dieser nachahmenden Geste bzw. Pose dokumentiert sich der Entwicklungshintergrund der Mädchen. Die Geste des kommerziellen Bildes wird in die eigene Darstellung transformiert, wobei gleichzeitig mithilfe der fehlenden planimetrischen Fokussierung deutlich wird, dass diese Präsentationsform nicht entsprechend verkörpert wurde. Auch die Körperhaltung der beiden anderen Mädchen verweisen auf ein Posieren an sich. Die angewinkelten Armen haben lediglich die Funktion diese irgendwo unterzubringen. Doch diese Geste, die den Hüftbereich

betont hat nur dann eine laszive Anmutung, wenn die Hüft-Becken-Gegend sichtbar bleibt, was im privaten Bild nicht der Fall ist. Auf den fehlenden bzw. nicht abgebildeten Unterkörper wird im Vergleich mit der Gruppe „Trinkschoki“ weiter unten näher eingegangen.

So dokumentiert sich im Kontext der „Pool“- Mädchen auf einer ikonisch- ikonologischen Ebene die Mischung aus (noch nicht ganz) laszivem Posieren und Spielen, da der Übergang vom Mädchen zur Frau gemeinsam spielerisch in der Peergroup vollzogen wird. Dieses Handeln innerhalb der adoleszent- aktionistischen Phase ist als der erste Schritt anzusehen, in dem Aktionsimen innerhalb der gleichgeschlechtlichen Peergroup oder mit der(n) besten Freundin(en) stattfinden, wobei die Peers als Supervisionsgruppe der heterosexuellen Erfahrungen fungieren (Breitenbach 2001, S. 170).

Der zweite Schritt innerhalb der adoleszent- aktionistischen Phase sind erste körperbetonte, aber nach wie vor zumeist heterosexuelle, Kontakte wie Fummeln und Ähnliches. Dieser Schritt kommt recht deutlich im privaten Bild der „*Trinkschoki*“- Mädchen zum Ausdruck.⁶⁵ Im kommerziellen Bild der Gruppe „Trinkschoki“ dokumentiert sich auf Ebene der Planimetrie unter anderem der Fokus auf das üppige Dekolleté der Frau. Diese Fokussierung versuchen die beiden Mädchen in ihre eigene Inszenierung zu transformieren und zwar durch den direkten, körperbetonten Kontakt, nämlich den Griff in das Dekolleté. Ein Blick in die ikonisch- ikonologische Ebene zeigt jedoch, dass – ähnlich wie bei den „Pool“- Mädchen – diese Geste nicht entsprechend von der Planimetrie getragen wird, worin sich das Einüben in das laszive Posieren dokumentiert. Gleichzeitig macht die Planimetrie jedoch deutlich, dass das Posieren auf Basis der Mimik sehr wohl entsprechend erlernt bzw. verleiblicht wurde. Omnipräsente Standards der (erotischen) Inszenierung sind bereits erlernt und bekannt, müssen jedoch vor allem auf Basis der Körperlichkeit entsprechend eingeübt werden, wie die planimetrische Fokussierung des „Schlafzimmerblicks“ des rechten Mädchens (bei gleichzeitiger Nicht- Fokussierung der erotisch anmutenden Gestik) aufzeigt. Denn durch die dominante Akzentuierung der Mimik, kommt deutlich zum Ausdruck, dass der Unterkörper gar nicht im Bild ist, was die Vermutung nahelegt, dass sich das Kokettieren und Verführen offenbar nur oberhalb der Gürtellinie abspielt; dort, wo die Geschlechtlichkeit an sich noch keinen Platz hat bzw. keine Rolle spielt.

⁶⁵Anm.: An dieser Stelle ist anzumerken, dass die „Trinkschoki“- Mädchen ca. eineinhalb Jahre älter sind als die „Pool“-Mädchen, was diesen Unterschied in den Aktionismen erklärt.

In diesem Punkt ist wohl die wichtigste Gemeinsamkeit der beiden „Mädchen“- Gruppen zu finden. Im Vergleich fällt auf, dass in beiden privaten Bildern, d.h. sowohl bei der Gruppe „Pool“ als auch der Gruppe „Trinkschoki“, die körperliche Sexualität im Sinne der primären Geschlechtsmerkmale nicht im Bild ist. Es scheint sich zu bestätigen, dass ein hohes Maß an antizipativem „Wissen von“ verlangt wird, das die heterosexuelle Attraktivität steigert; das heißt: wenn Mädchen den Eindruck machen, sexuell erfahren zu sein, steigert das ihre Attraktivität beim anderen Geschlecht und das wiederum bringt Anerkennung in der gleichgeschlechtlichen Peergroup (vgl. Kneissl 2000; S. 84). So sind auch die „Trinkschoki“- Mädchen um eine erotische Anmutung äußerst bemüht. Ohne den Unterkörper sind sie jedoch zur Sexualität nicht fähig. Ein Nicht-Zeigen bzw. Nicht- Abbilden dieses kann nun als Zeichen der psycho-sexuellen Entwicklungsphase interpretiert werden und zwar jener, in der der Übergang von Mädchen zur Frau noch nicht zur Gänze vonstattengegangen ist.

Es ist generell davon auszugehen, dass die Mädchen sehr wohl die Anmutung der Werbung durchschaut haben. Die erotische Inszenierung der jeweiligen kommerziellen Bilder wird auch in die eigene, private Inszenierung transformiert, jedoch nur soweit, wie es der individuelle Habitualisierungsgrad zulässt; und in diesen Fällen heißt das bis zur Gürtellinie und nicht weiter. Des Weiteren dokumentiert sich in den privaten Bildern das Schutzbedürfnis der Mädchen im Zuge des Spiels mit der Pose, welches sich sowohl an der Bedeutung der Peergroup an sich, aber auch an den (be-)schützenden Gestaltungselementen auf visueller Ebene festmachen lässt, wie beispielsweise dem Poolrand der „Pool“- Gruppe oder dem Bambuskorb der „Trinkschoki“- Gruppe.

So dokumentiert sich in beiden Bildern das Einüben in geschlechtstypische Präsentationsformen in der Peergroup, da sich in den Darstellungen auf mehreren Ebenen die Entwicklungsphase der Mädchen ausdrückt. Im kommerziellen Bild der Gruppe „Pool“ kommt dies insbesondere durch die planimetrische Komposition der jeweiligen Bilder zum Ausdruck, die in der kommerziellen Version die Geste als gekonnte Pose der inszenierten Schüchternheit identifiziert und demgegenüber in der privaten Version die noch nicht authentisch verkörperte und somit tatsächlich schüchterne und zurückhaltende Pose fokussiert. Ähnlich gestaltet es sich im privaten Bild der „Trinkschoki“- Gruppe, wobei sich der Entwicklungssprung im Vergleich zu den „Pool“- Mädchen vor allem in der gekonnten Mimik bzw. dem gekonnten Schlafzimmerblick dokumentiert. Jedoch wird die geballte Erotik des Modells im kommerziellen Bild nicht auf körperlicher Ebene im eigenen Bild dargestellt, sondern durch stellvertretende Handlungen bzw. dem Griff in das (verhüllte) Dekolleté,

welches jedoch nicht von der formalen Bildkomposition entsprechend gestützt wird und somit den Verdacht nahe legt, dass es sich um eine noch nicht entsprechend verkörperte Inszenierungsart handelt.

7.2.2 Integration

Die Phase der Integration folgt auf die Phase der Imitation, in der das Einüben von Gefühls- und Handlungsphasen vonstattengegangen ist zum Zwecke der Integration dieser Gefühls- und Handlungspraxen. Durch die vorangegangenen Aktionismen werden Handlungspraxen erprobt und bewertet und – wenn man von selbstbestimmtem Handeln ausgeht – entweder ‚aussortiert‘ oder in die nächste Phase mitgenommen, in welcher sie in den (körperlichen) Habitus integriert werden.

Im privaten Bild der Gruppe „*Cafe Latte*“ kommt die Integration des handlungspraktischen Wissens zur Verführung und deren Umsetzung auf körperlicher Ebene deutlich zum Ausdruck. In der Hexis der Frau im privaten Bild dokumentiert sich, dass die Frau das Spiel mit der Verführung bereits erlernt und verinnerlicht hat, weshalb die Pose auch gekonnt und authentisch wirkt. Der geschlechtstypische Inszenierungsstil, den sie uns im privaten Bild präsentiert, wurde in der vorangegangenen Phase genügend erprobt und bewertet und schlägt sich nun als solcher in der individuellen Hexis nieder.

In der eigenen Inszenierung im privaten Bild und der darin vermittelten Erotik dokumentiert sich, das konjunktive Wissen über die Serie „Sex-and-the-city“, weshalb davon auszugehen ist, dass der „Sex“ der sich in der beworbenen Serie wie ein roter Faden dahinzieht und letztlich auch für die Serie namensgebend ist, das gemeinsame Element des kommerziellen und des privaten Bildes ist. Durch die eigene Darstellung liefert die Frau im privaten Bild die Verführung, Erotik und den Sex, der im kommerziellen Bild zu kurz kommt (vgl. die Bildinterpretation und –Analyse in Kapitel 6.4.1). Mithilfe der Rekonstruktion der formalen Bildkomposition kann auf visueller Ebene veranschaulicht werden, dass sich die Frau ihrer Sache sicher ist und den Blick des Zusehers nicht scheut, wie beispielsweise die planimetrische Fokussierung des Blickes zeigt und diesen als solchen einfängt. Die Frau im privaten Bild stellt sich dem generalisierten Beobachter und scheint mit dieser Aufmerksamkeit auf sich gut zurechtzukommen. Mit dem direkten Blick, der auffordernden Körperhaltung und der Kleider- und Farbwahl macht sie den Eindruck einer Femme fatal.

Ausgehend von ihrer Körperhaltung wird deutlich, dass sie im Vergleich zu den Frauen im kommerziellen Bild in ihrer Wirkung um nichts nachsteht.

Dennoch handelt es sich nicht um eine Nachahmung, eine Mimesis auf körperlicher Ebene, wie dies womöglich bei jüngeren Frauen der Fall wäre bzw. wie dies bei den jüngsten Teilnehmerinnen bereits veranschaulicht wurde, sondern es wird eine eigene, individuelle Art der erotisch anmutende Inhalt des kommerziellen Bildes in die eigene Darstellung transformiert, dies jedoch in einer Weise, in der sich die Einverleibung von Weiblichkeitsdefinitionen (vgl. Flaake 1994) und weiblichen Präsentationsstilen in dem körperlichen Habitus dokumentiert.

Die Rekonstruktion der Planimetrie erlaubt zudem einen tieferen Blick auf die ikonisch-ikonologische Ebene, die insbesondere die offene und gleichzeitig geschlossene Beinhaltung sowie die Hände der Frau fokussiert. Es macht den Eindruck als würde es die Frau vom Zuseher abhängig machen, was sie nun mit ihrem Unterkörper macht, worin sich erneut das erlernte und bereits in die Handlungspraxis erfolgreich integrierte Spiel mit der Verführung dokumentiert. Mithilfe der rekonstruierten Planimetrie wird auf visueller Ebene nun deutlich, welche Übergegensätzlichkeit sich im privaten Bild dokumentiert; nämlich das selbstbestimmte (Sich-)Öffnen und Schließen als Zeichen für ein selbstbestimmtes und in weiterer Folge voll entwickeltes Sexualleben. Auf stilistischer Ebene finden sich weitere Gestaltungselemente bzw. Accessoires, die auf Keuschheit und Verslossenheit verweisen und dadurch das private Bild durch die gleichzeitige Verführung interessant machen. In jedem Fall bleibt aber festzuhalten, dass die Frau Herrin über die Situation ist und als solche entscheidet, wie viel gezeigt und/oder verhüllt wird. Gerade in dieser Entscheidungsfähigkeit kommt nochmals die Entwicklungsphase zum Ausdruck, in der bereits der erste Geschlechtsverkehr vonstattengegangen ist aber auch weitere Spielarten sexueller Handlungspraxis, wie Sex mit einem bestimmten oder mehreren Partner/n, Selbstbefriedigung, One-Night-Stands etc., durch vorangegangene Aktionismen etabliert und habitualisiert wurden. Daher ist die Phase der Integration im Kontext des adoleszenten Aktionismus zu sehen. Dass die entwicklungstypischen Phasen der Imitation und Integration zeigt sich in der vorliegenden Arbeit nicht nur anhand der altersbedingten Aspekte⁶⁶, sondern dokumentiert sich vor allem auch auf visueller Ebene in der individuellen Inszenierung des

⁶⁶ Anm.: Im Hinblick auf die Gruppen „Pool“ und „Trinkschoki“ ist die Gruppe „Cafe Latte“ die altersmäßig nahste im Vergleich zu den anderen Gruppen.

Körpers welche wiederum auf die psychosexuellen Entwicklungsstufen zwischen den Gruppen „Pool“ sowie „Trinkschoki“ und der Gruppe „Cafe Latte“ verweist.

7.2.3 Stabilisierung vs. Neuentdeckung

Nachdem die beiden vorangegangenen Phasen verlaufen sind, kommt es zur Stabilisierung. Dies ist vor allem im Kontext der psycho-sexuellen Entwicklung zu verstehen, was so viel bedeutet, dass nach der Integration bzw. den Erfahrungen, die man in dieser Phase gemacht hat, die Stabilisierung des sexuellen Habitus folgt. Dies bedeutet, dass die Frauen meistens an eine langjährige Beziehung oder serielle Monogamie gebunden sind bzw. Ehe und Kinder relevant werden. In jedem Fall kann man in der Phase der Stabilisierung von einem geregelten Sexualleben sprechen, was gleichzeitig die Befreiung von jugendlichen Experimenten (vgl. Lautmann 2002, S. 93) aber unter Umständen auch Standardisierung und Langeweile bedeutet. Nach Prokop (1994) entspricht der Schritt der Stabilisierung der Familienphase⁶⁷, in der sich die Teilnehmerinnen der Gruppe „*Milch*“ befinden.

Geht man von den Dilemmata aus, die sich in dem kommerziellen aber auch privaten Bild herausarbeiten lassen, so weisen viele Aspekte darauf hin, dass sich dies auch eine Phase des „Sich-in-Frage-Stellens“ ist, die womöglich Neuentdeckungslüste weckt. Vergleicht man dies mit den bisherigen Darstellungen und Inszenierungen, die sich in beispielsweise die „Packen-wir´s-an“-Phase, man vergleiche dabei die Gruppen „Pool“ und „Trinkschoki“, die sich buchstäblich wie ikonisch an die Sexualität bzw. die Erotik herantasten, oder die „So-geht-das“-Phase der Gruppe „Cafe Latte“, die visuelle anschaulich macht, wie das nun mit der Verführung auszusehen hat, so scheint sich die Gruppe „Milch“ zu fragen „Kann ich das noch? Bin ich noch verführerisch und sexy?“ zu fragen.

In diesem Kontext wird auch die zunehmende Defensivität der Pose im kommerziellen Bild interessant. Es ist eine „effort less“-Szene, also eine, die die Frau im kommerziellen Bild locker bzw. leger erscheinen lässt. Es ist eine Szene der Mußestunde, ein Moment, der nur einem selbst gehört, bevor der Alltag beginnt, und weniger der offensiv erotischen Inszenierung wie sie beispielsweise im kommerziellen Bild der Gruppe „Trinkschoki“

⁶⁷ Anm.: Bisherige Gruppen sind demnach der Ausbildungsphase („Pool“, „Trinkschoki“) sowie der Berufsphase („Cafe Latte“) einzuordnen.

vorzufinden ist. Die Körperlichkeit im Kontext von Sexualität und Erotik scheint in der Phase der Stabilisierung in den Hintergrund getreten zu sein. Gerade die Inszenierung der Frau im kommerziellen Bild der Gruppe „Milch“ bzw. deren Andersartigkeit der Pose in Bezug auf die bisherigen kommerziellen Bilder kann als Zeichen der Defensivität der Frauen im Privatleben interpretiert werden; als ein Zurücktreten von dem, was sie auch unter anderem als Frauen ausgemacht hat, um den Kindern Platz zu machen. So dokumentiert sich auch auf visueller Ebene die Entwicklungsphase der Frauen bzw. die Familienphase, in der die Partnerschaft bzw. Eheleben und die Kinder relevant sind. Es ist, wie bereits erwähnt, jene Phase in der es zur Standardisierung des Lebens kommt, was womöglich zu Langeweile führen kann aber auch zu Neuentdeckungslüsten der eigenen Körperlichkeit und/oder der eigenen Verführungskünste.

Im kommerziellen Bild der Gruppe „Milch“ wird die Selbstvergessenheit in einen (auf-) reizenden Kontext gesetzt. Es wird deutlich, dass sich die Frau keine Gedanken um ihre Aufmachung macht und sie dabei dennoch hübsch und beinahe sexy in ihrer Naivität wirkt. Sie ist eine Verheißung; wie eine Knospe, die im Aufblühen begriffen ist. In dieser floralen⁶⁸ Inszenierung, die sich auch bei Lautmann (2002) als „blühende“ Jugend oder „saftige“ Ausgewachsene (vgl. ebd. S. 77) wiederfindet, dokumentiert sich die Übergegensätzlichkeit zwischen „jung sein“ und „erwachsen sein/werden“ bzw. die Sehnsucht diese beiden Eigenschaften ineinander zu vereinen. Vor diesem Hintergrund gilt es, das private Bild zu betrachten. Es zeigt eine Frau, die mitten im erwachsenen Leben steht und sich als solche Fragen stellt, in welche Richtung es nun gehen soll; den stetigen Weg der Normalität und womöglich Langeweile oder den neuer Pfade, in denen die eigene Jugend wiederentdeckt bzw. neuentdeckt werden kann. Der bruchlosen Inszenierung des kommerziellen Bildes steht eine Inszenierung im privaten Bild gegenüber, die auf mehreren Ebenen, sowohl auf stilistisch gestalterischer als auch auf planimetrischer Ebene, durchschaubar ist und leicht auseinanderfällt. Doch gerade in diesem Bruch im privaten Bild dokumentiert sich die Spannung der Lebenssituation.

Dies ist im privaten Bild als „zu-“ und „abwenden“ auch auf planimetrischer Ebene festgehalten, indem die Planimetrie genau die zugewandte Körperhälfte von der abgewandten Körperhälfte trennt. Gleichzeitig kommt dadurch aber auch die gekonnte Inszenierung zum Ausdruck, wodurch deutlich wird, dass es sich im privaten Bild um eine Frau mit (Bühnen-)

⁶⁸ Anm.: Interessant in diesem Kontext ist, dass Flora gleichzeitig die Göttin der Blumen aber auch der Jugend ist, was erneut auf die Jugendlichkeit der Frau verweist.

Erfahrung handelt. Sie weiß mit der Kamera umzugehen, wie an ihrer Kopfhaltung anschaulich gemacht werden kann, dem leichten Lächeln oder dem Zurückblicken bzw. dem Blick von oben nach unten. Insgesamt kann diese Darstellungsart dem sogenannten „Kindchenschema“ zugeordnet werden, was sich auch in der Modefotografie als eine bewährte Methode wiederfindet, die die weibliche Attraktivität steigern soll.

In dieser privaten Inszenierung geht nun hervor, dass die Frau sehr wohl die geschlechtstypische Präsentationsform bereits verinnerlicht bzw. verleblicht hat. So wird auch im privaten Bild die Erotik mit einem gewissen Maß an Naivität gekoppelt, wobei gleichzeitig die Defensivität der Pose in den Vordergrund rückt. Es wird deutlich, dass es sich um eine beinahe vorsichtige Verführung im Bild handelt, vergleicht man sie beispielsweise mit der verführerischen und weit aus fordernden Pose im privaten Bild der Gruppe „Cafe Latte“. In dieser Art der Inszenierung dokumentiert sich jedoch ein behutsames Neuentdecken der eigenen Körperlichkeit auch als Zeichen der Erforschung der eigenen Sexualität. Somit wird deutlich, dass das gemeinsame Element der beiden Bilder nicht in der Inszenierung der Körperlichkeit zu suchen ist. Vielmehr ist das kommerzielle Bild Ausdruck der eigenen Sehnsucht, in dem sich die Spannung zwischen Jugendlichkeit und Erwachsensein aufzulösen scheint. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass sich im Kontext von Körperlichkeit eine Phase der Neuentdeckung aufschließt, in der die Lebenssituation bzw. der Konflikt neu verhandelt wird.

7.2.4 Exklusion

Der vierte Schritt ist die Exklusion und beschreibt das Sich-Abwenden von Sexualität im Alltagsleben. Daran mögen die Erfahrungen der Phase des Alt-Seins gekoppelt sein, denen nach gleichaltrige Männer zu jüngeren Frauen als Sexualpartnerinnen tendieren. Die Erkenntnis, dass Schönheit des Körpers bzw. Sexualität immer eine ästhetische, visuell anregende Komponente beinhalten muss (vgl. Lautmann 2002, S. 100⁶⁹) findet verstärkt in dieser Phase statt. Der Gedanke, dass der Körper als solcher (tatsächlich) lediglich als Projektionsfläche erotischer Vorstellungen dient, wird geweckt und durch die Erfahrung

⁶⁹ Anm.: Lautmann (2002) erläutert hier Murray S. Davis (1983) Ansicht, dass die Alten entsexualisiert worden sind, weil in „unserer Gesellschaft“ der „Glauben“ dominiert, „jemand könnte und solle sich nicht zu anderen sexuell hingezogen fühlen, wenn er nicht selbst auch für sie sexuell attraktiv ist“. (ebd. S. 100).

bestärkt. So kommt es zu mehr oder weniger bewusster bzw. gewollter Exklusion von Sexualität im Sinne vom Sich-Abwenden von einer sexuell-erotischen Körperlichkeit. Ob dies als Reaktion auf die Umwelt bzw. auf die männlichen Orientierungen der Alt-Sein-Phase interpretiert werden kann oder aber womöglich als Reaktion auf die eigene Unzufriedenheit mit dem eigenen Körperbild, da nun mal der Körper im Durchschreiten der Lebensphasen verschiedene Bilder zeigt (vgl. Lautmann 2002, S. 78), sei hier unbehandelt dahingestellt. Der Schritt der Exklusion fällt altersmäßig betrachtet in eine Phase, in der die Frauen die aktive Familienphase, im Sinne von Reproduktion und Mutterschaft, bereits erlebt haben. Dennoch ist davon auszugehen, dass der Wunsch nach Sexualität auch ohne reproduktive Motive vorhanden ist.

In dieser Phase befinden sich die Teilnehmerinnen der Gruppe „*Prosecco*“, wobei anhand des Bilderpaares augenscheinlich deutlich wird, dass das gemeinsame Element des kommerziellen und des privaten Bildes die Natur ist und nicht in der Inszenierung von Körperlichkeit zu suchen ist. Vielmehr wird der medial vermittelten Körper, der die Idee der Projektionsfläche erotischer Vorstellungen besonders anschaulich macht, gar nicht in Bezug gesetzt zum eigenen Körper. Dies kann als Zeichen für ein Abwenden der erotisch- anmutenden Körperlichkeit im Sinne der Exklusion von Sexualität interpretiert werden. Des Weiteren fällt auf, dass in dieser Phase erneut aktionistische Aspekte relevant werden⁷⁰. Dabei ist bewusst nicht von Rückschritt die Rede, da neuerliche Aktionismen meist Erweiterung der Handlungsoptionen und Erneuerung der Orientierungen im positiven Sinne bedeuten und neue Handlungspraxen initiieren. So macht es auch den Anschein bei der Gruppe „*Prosecco*“, als würde man bzw. in diesem Fall frau nach Wegen suchen, wozu der Körper sonst fähig ist außer zu sexuellen Handlungen. Vor diesem Hintergrund ist es naheliegend, dass im privaten Bild die Leistung, die afrikanische Wildnis ohne Mann meistern zu können, eingefangen wird.

Interessant im Kontext der Auseinandersetzung von medial vermittelter Körperlichkeit in der ältesten Gruppe ist die kommerzielle Zurichtung des weiblichen Körpers. Zieht man die Erkenntnisse aus der ikonisch- ikonologischen Interpretation heran, so wird deutlich, dass sich der Körper zwar verhüllt, gleichzeitig jedoch auch durch das Spiel mit der Transparenz mehr oder weniger unverblümt dem Betrachter präsentiert wird. Durch das Sichtbar-Machen des an sich verhüllten Körpers, der durch die Planimetrie fokussiert wird, wird seine Relevanz für die

⁷⁰ Anm.: In der herausgearbeiteten Typik betrachte ich sowohl die Phase der Exklusion als auch die Phase der Re-Orientierung im Kontext eines „Aktionismus reloaded“, was ein erneutes Suchen nach neuen Handlungsoptionen, nachdem andere Handlungspraxen bereits integriert sind, bedeutet.

mediale Inszenierung bzw. für das kommerzielle Bild als solcher deutlich. Im Kontext von eigener Körperlichkeit gilt es jedoch dieses Phänomen der Übergegensätzlichkeit zwischen Zeigen und Verhüllen des Körpers, wie sie auch im kommerziellen Bild der Gruppe „Wasser“ vorzufinden ist (vgl. Unterkapitel Re-Orientierung), zu hinterfragen. Es ist festzuhalten, dass die besagte Übergegensätzlichkeit in den beiden ältesten Gruppen am deutlichsten ist. Die Präferenz eines gleichzeitig verhüllten und dennoch deutlich erkennbaren Körpers kann als Zeichen eines Kompromisses interpretiert werden im Sinne davon dass man sich der Relevanz der Körperlichkeit durchaus bewusst ist; wenn sie jedoch schon so vordergründig sein muss, dann bitte halbwegs verhüllt.

Gleichzeitig werden im privaten Bild keine Kompromisse gemacht. Die Abgrenzung von einer sexualisierten Körperlichkeit passiert deutlich und ohne Umwege. Stattdessen rücken die Frauen in den Vordergrund, was sich auch in der Planimetrie niederschlägt. Das private Bild wird vor allem auf Ebene der Beziehung der beiden Frauen zueinander spannend, wodurch auch deutlich wird, dass offensichtlich auch in der Phase der Exklusion, die als solche der übergeordneten Ebene des „Aktionismus reloaded“ zugewiesen wird, die Peergroup eine Rolle spielt, wie vor allem in der Phase der Re-Orientierung erläutert wird. In dieser Lebensphase, die über alle bisher referierten Phasen („Ausbildungs-, Berufs- und Familienphase“ vgl. Prokop 1994) hinausgeht, scheint die soziale Gruppe ebenfalls eine relevante Rolle zu spielen, in der die Suche nach neuen Handlungspraxen vonstattengeht (man vergleiche dazu die Relevanz der Peergroup bei den jüngsten Teilnehmerinnen der vorliegenden Arbeit).

Der große Unterschied zwischen den beiden Seniorinnen- Gruppen, der letztlich auch zur Bildung von zwei verschiedenen Phasen – jedoch beide im Kontext des „Aktionismus reloaded“ zu sehen sind – geführt hat, ist jener, dass sich bei der Gruppe „Prosecco“ um Frauen handelt, die sich selbst nach wie vor als Frauen sehen, die zur Sexualität prinzipiell fähig sind, während die Sexualität in der Gruppe „Wasser“ ganz und gar verworfen wird, was sich auch auf visueller Ebene dokumentiert. Die „Prosecco“-Damen scheinen sich eher nach dem Motto zu orientierten „wir könnten noch (verführen/sexuell aktiv sein etc.), wollen aber nicht“. Sie sehen sich scheinbar als Frauen, die prinzipiell zur Sexualität fähig wären, während die Teilnehmerin der Gruppe „Wasser“ bereits das Thema Sexualität abgehackt haben und es als solche nicht mehr relevant ist. Es gilt nun sich neu zu orientieren, nachdem ein Liebesleben nicht mehr zum Bild, welches ein Fenster zur Weltanschauung fungieren soll, gehört, was letztlich auch im kommerziellen Bild des Gruppe „Wasser“ der Fall ist.

7.2.5 Re-Orientierung

Die Phase der Re-Orientierung ist eine Steigerung der Phase der Exklusion im Sinne jahrelanger sexueller Abstinenz, was zur Folge hat, dass Sexualität und Geschlechtlichkeit als solche kein relevantes Thema mehr ist. Wie bereits erläutert wurde, ist neben der Phase der Exklusion vor allem auch die Phase der Re-Orientierung der aktionistischen Phase zuzuordnen. Es geht nun um die Suche nach neuen Handlungspraxen wie mit der eigenen Körperlichkeit und Sexualität umgegangen wird, wobei der wesentliche Unterschied zur Phase der Exklusion jener ist, dass in der Phase der Re-Orientierung bereits mit der Sexualität gänzlich abgeschlossen wurde und es sich nicht um eine vorübergehende Exklusion handelt, um es nochmals deutlich zu machen. Dennoch sind diese beiden Phasen eng miteinander verbunden.

Die älteste Teilnehmerin der Gruppe „*Wasser*“ befindet sich in der Phase der Re-Orientierung, wie augenscheinlich am kommerziellen Bild deutlich wird. Auch hier wird die Übergegensätzlichkeit zwischen Zeigen und Verhüllen auf visueller Ebene bzw. planimetrischer Ebene deutlich. Der Körper wird auf mehreren Ebenen fokussiert, wodurch deutlich wird, dass es sich auch hier um ein Sichtbar-Machen der Körperlichkeit handelt (man vergleiche diesbezüglich das kommerzielle Bild der Gruppe „Prosecco“). Gleichzeitig wird vor diesem Hintergrund deutlich, dass der Unterkörper und damit der zur Sexualität fähige Körperteil gar nicht im Bild sind. Es wird deutlich, dass die in Kapitel 6.2.2 herausgearbeitete Assoziation einer Nixe, die als solche ebenfalls keinen menschlichen Unterteil besitzt, an Wichtigkeit erlangt. Der Unterkörper ist (auch) im kommerziellen Bild aufgelöst im Wasser, in der Natürlichkeit, ähnlich dem Fischschwanz einer Nixe, der als solcher ebenfalls im Wasser untergeht. Insbesondere an diesem Aspekt wird die Übergegensätzlichkeit zwischen supersexy und verführerisch zu sein und andererseits zur Sexualität gar nicht fähig zu sein deutlich.

Ein privates Bild wurde nicht zur Verfügung gestellt, sodass ein komparativer Vergleich wie er bisher durchgeführt wurde, nicht möglich war. Die vorangegangenen Ausführungen zur Bedeutung der Peergroup in der neu aufgerollten Phase des Aktionismus, der „Aktionismus reload“-Phase, bieten jedoch eine Erklärung für das Fehlen eines privaten Bildes; nämlich jene, dass sich die beiden Teilnehmerinnen der Gruppe „*Wasser*“ in zwei völlig verschiedenen Phasen befanden, was jedoch bei der Gruppe „Prosecco“ ebenfalls der Fall war. Während sich die jüngere Teilnehmerin der Gruppe „Prosecco“ in beginnender Berufsphase befand, war die

jüngere Teilnehmerin der Gruppe „Wasser“ bereits in der Familienphase. Daher mag dieser Erklärungsansatz nicht so tragend erscheinen. Vielmehr könnte das Fehlen eines privaten Bildes als Zeichen für jene Charakteristika interpretiert werden, die die Phase der Re-Orientierung ausmachen. Demnach wird das Fehlen eines privaten Bildes verständlicher, wenn man dies als Ausdruck noch nicht ausgebildeter Neuorientierungen und Handlungspraxen sieht. Somit deutet das kommerzielle Bild an, welche Dilemmas in diesem letzten Schritt relevant sind. Ein bildhaftes Dokument von deren Einverleibung kann es jedoch noch nicht geben.

An eben dem Aspekt des fehlenden Unterkörpers, und einem dadurch zur Sexualität nicht fähigem Körper, lässt sich die Entwicklungsphase der Teilnehmerin festmachen, wobei es sich vielmehr um die fehlende Fähigkeit zur Sexualität im Sinne eines Abschließens mit Liebe und Erotik im Alter als um den Sex-Appeal, wie im kommerziellen Bild. Es gilt nun, sich mit diesen neuen altersbedingten Ablaufmustern zu arrangieren, wobei Umstrukturierungen und Re-Orientierungen eine relevante Rolle spielen. Es ist davon auszugehen, dass diese Phase solange andauert, bis neue Handlungspraxen gefunden, erprobt und in der nächste Phase integriert werden können.

8 Zusammenfassung der Ergebnisse

Ziel der Arbeit war es, generationsspezifische Unterschiede im Umgang mit dem Körper im Bild bzw. in der Auseinandersetzung mit kommerziell inszenierter Körperlichkeit – basierend auf den empirischen Ergebnissen - zu rekonstruieren. Im Zuge der Rekonstruktion dieser wurde ein Phasenmodell der weiblichen, psychosexuellen Entwicklung herausgearbeitet. Dieses lässt sich gut in die in Kapitel 7.1.1 Die Phasen der psychosexuellen Entwicklung vorgestellten Entwicklungsstufen der Sexualität einordnen, wobei der Bedarf nach einer wissenschaftlich fundierten Auseinandersetzung mit Sexualität im Alter deutlich wurde. Denn wie sich zeigte, braucht es einer weiteren Lebensphase, die über die Ausbildungs-, Berufs- und Familienphase (vgl. Prokop 1994) hinausgeht, da in dieser die Orientierungen bzgl. Sexualität und die darauf basierende Entwicklungsstufe im Kontext der Auseinandersetzung mit der medialen Körperlichkeit eine relevante Rolle spielen. Gleichzeitig muss darauf geachtet werden, dass die Seniorinnen nicht automatisch in einen Topf geworfen werden, da sich schon anhand der vorliegenden zwei Fälle zeigen konnte, dass selbst bei in etwa Gleichaltrigen der ältesten Gruppe die Orientierungen zum Teil stark differierten.

Generell betrachtet vollzieht sich der Umgang bzw. die Auseinandersetzung mit der medialen Körperlichkeit im Kontext der eigenen Körperlichkeit über stark aktionistische Phasen, wie sie vor allem in der Phase der Imitation vorzufinden sind, bis hin zu Phasen, die weniger von Aktionismus charakterisiert sind, wie die Phase der Integration oder der Stabilisierung. Gleichzeitig wird deutlich, dass es in allen Fällen ein Handeln mit Medien ist und als solches immer eine aktionistische Komponente beinhaltet.

Imitation mag in diesem Kontext die Vorzeigephase des Aktionismus, genauer des adoleszenten Aktionismus, sein. Es ist jene Phase, in der sich die jüngsten Teilnehmerinnen; nämlich die Mädchen („Pool“ und „Trinkschoki“), befinden. Es geht dabei um das Nachahmen, das Imitieren von Handlungen, wobei gleichzeitig deutlich wird, dass es sich um Prozesse des eigenständigen Nachschaffens handelt (vgl. Bohnsack/Marotzki/Meuser 2003). So wird auf visueller Bourdieus (1979) Ansatz bestätigt, demnach nicht Modelle, sondern Handlungen der anderen nachgeahmt werden zum Zwecke der Inkorporation der Prinzipien und Schema einer Gesellschaft (vgl. Michel 2006); in diesem Fall wird der kulturell geprägte geschlechtstypische Präsentationsstil einverleibt. Gleichzeitig dokumentieren sich auf visueller Ebene die für die Entwicklungsphase relevanten Aspekte im Kontext von Sexualität. Die Rekonstruktion der formalen Bildkomposition macht anschaulich, dass die Mädchen in

der Pubertät sind und damit am Übergang vom Mädchen- zur Frau-Sein. Insbesondere dokumentiert sich dies in der Abtrennung des Unterkörpers, und damit jenes Teil, der zur Sexualität fähig ist, vom restlichen Körper. So wird auf einer visuellen Ebene deutlich, wie weit der Entwicklungsfortschritt vonstattengegangen ist; nämlich bis zur Gürtellinie und (vorerst) nicht weiter. Die weitere Aneignung im Sinne der Einverleibung passiert im Spiel mit der Pose, das wiederum nur in der Peergroup vollzogen wird.

Vor diesem Hintergrund ist der Entwicklungsschritt, der in der Phase der Integration vollzogen ist, besonders sichtbar. Die geschlechtstypische Präsentationsform der Protagonistin von „Cafe Latte“ wurde erlernt und in die habituelle Handlungspraxis integriert, was insbesondere in der authentischen Inszenierung von Erotik und Sex-Appeal zum Ausdruck kommt. Auf einer kommunikativ- generalisierten Ebene finden sich auch in dieser Phase mimetische Aspekte, wie beispielsweise auf der modischen Ebene. Gleichzeitig ist jedoch klar, dass es sich um eine eigenständige Nachahmung des bzw. Orientierung am kommerziellen Bild/es handelt, was vor allem an der Überhöhung der erotisch anmutenden Inszenierung festgemacht werden kann, sodass die Frau im privaten Bild den „Sex“ (-Appeal) liefert, der im kommerziellen Bild zu kurz kommt.

Die Phase der Stabilisierung vs. Neuentdeckung ist in der vorliegenden Arbeit durch ein Sich.-aus-dem-Vordergrund-Zurücknehmen charakterisiert, was insbesondere in der defensiven Pose des kommerziellen Bildes zum Ausdruck kommt. Aber eine gewisse Defensivität der Pose kann auch im privaten Bild veranschaulicht werden. Zieht man die Charakteristika der entsprechenden Entwicklungsphase heran, so wird klar, dass es sich hierbei um Frauen handelt, die bereits in einer langjährigen Partnerschaft mit Kindern sind, wie die Frauen der Gruppe „Milch“. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es ein Zurücknehmen der eigenen Wünsche zum Wohle der Kinder ist. Gleichzeitig wird in dieser Phase eben diese Spannung zwischen den eigenen Träumen und der Familie neu verhandelt, was vor allem im Kontext von Körperlichkeit die Neuentdeckung des eigenen Körpers, der eigenen Sexualität, der eigenen Verführungskunst bedeutet.

Die letzten beiden Phasen der herausgearbeiteten Typik, Exklusion und Re-Orientierung, sind als solche – wie bereits weiter oben erwähnt – beide der neu aufgerollten aktionistischen Phase (Aktionismus reloaded) zuzuordnen. Es hat sich gezeigt, dass beide Phasen viel gemeinsam haben, sich jedoch in dem ausdrucksstarken und bildhaften Ausschluss des erotischen Körpers deutlich unterscheiden, weshalb es letztlich zwei verschiedene Phasen sind. Beiden Phasen gemeinsam ist das Sich-Abwenden von einer erotisch-assoziierten und

sexualisierten Körperlichkeit, wobei dies in solcher Deutlichkeit nur in der „Prosecco“-Gruppe rekonstruiert werden konnte. In der komparativen Analyse der beiden Bilder, ergo des kommerziellen und des privaten Bildes, zeigt sich, dass das gemeinsame Element der beiden Bilder die Natur ist, was als Zeichen interpretiert werden kann, dass der Körper im kommerziellen Bild gar ein relevantes Element für die Gruppe ist. In der Tatsache, dass der mediale Körper im privaten Bild gar nicht in Verhältnis zum eigenen gesetzt wird, dokumentiert sich die Exklusion eines Körpers, der lediglich als Projektionsfläche erotischer Vorstellungen dient, was vor allem im kommerziellen Bild der Gruppe „Prosecco“ zum Ausdruck kommt.

Die Phase der Re-Orientierung mag im Kontext der Exklusion nur ein kleiner Schritt sein. Auch hier geht es um die Exklusion einer sexualisierten Körperlichkeit, wobei der wesentliche Unterschied zur „Prosecco“-Gruppe jener ist, dass es sich offenbar um eine endgültige Exklusion handelt, wie auf visueller Ebene deutlich wird. Das kommerzielle Bild der Gruppe „Wasser“ zeigt eine Frau, eine Art Nixe, die als solche zur Sexualität gar nicht fähig ist, weil sich der Unterkörper und damit der zur Sexualität fähige Körperteil im Wasser auflöst. Dies kann als Zeichen dafür interpretiert werden, dass der eigene Körper nicht mehr im Kontext von Erotik und Begierde gesehen wird und der Unterkörper somit nicht mehr Teil eines Bildes ist, das ein Fenster zur Welt- und Lebensanschauung ist. Zieht man die Erkenntnisse der Beobachtung im Zuge der Gruppendiskussion heran, so wird deutlich, dass sich die beiden Frauen, die insgesamt die Seniorinnen-Gruppe ausmachen, vom Aussehen her stark unterschieden. Während die ältere Teilnehmerin der Gruppe „Prosecco“ deutlich weiblicher war, wie anhand der Kleidung, des Schmuckes oder der Schminke erkennbar war, präsentierte sich die ältere Teilnehmerin der Gruppe „Wasser“ wesentlich weniger feminin. Es scheint eine Bestätigung von Lautmanns (2002) Theorie zu sein, der nach die Geschlechter durch die Kleidung und die Aufmachung nicht mehr stark voneinander differieren (vgl. ebd. S. 98-99). Dies als ein weiterer Erklärungsansatz, der die Unterscheidung der beiden Seniorinnen-Gruppen in zwei verschiedene Phasen argumentiert.

Zum Schluss soll im Detail auf eine wichtige, generationsübergreifende Gemeinsamkeit eingegangen werden; nämlich die bildhafte Trennung des Unterkörpers vom restlichen Körper, wie sie in den privaten Bildern der jüngsten Teilnehmerinnen der Gruppen „Pool“ und „Trinkschoki“ sowie der ältesten Teilnehmerin der Gruppe „Wasser“ vorzufinden ist. Der nicht abgebildete Unterkörper, der als solcher jener Teil ist, der zur Sexualität fähig ist, wird als Zeichen für ein Dilemma im Kontext von Sexualität interpretiert. Darin dokumentiert sich

die intensive Auseinandersetzung mit dem eigenen sexualisierten (oder nicht mehr sexualisierten) Körper, die jeweils charakteristisch für die Entwicklungsphase ist. Diese recht drastische Art und Weise des Umgangs im Sinne eines strikten Verbannens des Unterkörpers aus dem Bild, macht deutlich, dass es sich um eine intensive Phase der Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper handelt. Dass die Adoleszenz als die wichtigste Phase der psychosexuellen Entwicklung ist, wurde bereits in der vorherrschenden Literatur angenommen (vgl. Kapitel 7.1.1 Abschnitt Jugend). Auffällig ist dabei jedoch, dass in der Phase des Alt-Sein die Sexualität tabuisiert wird (vgl. Lautmann 2002, S. 97), wobei dies im Hinblick der vorliegenden Ergebnisse zu Unrecht passiert. Auch die bisherige Kategorisierung der Lebensphasen einer Frau, die sich in Ausbildungs-, Berufs- und Familienphase gliedert (vgl. Prokop 1994) scheint vor dem Hintergrund der vorliegenden empirischen Ergebnisse überholt zu sein. Es gilt eine weitere Phase zu konstruieren, die generell betrachtet eine Re-Orientierung im Sinne einer Neu-Ausrichtung des Lebens, auch im Sinne der Sexualität und sexualisierten Körperlichkeit bedeutet.

9 Ausblick

Die vorliegende Arbeit bietet einen Einblick in körperliche Präsentationsformen im Generationenvergleich auf einer visuellen Ebene. Wie anhand der Falldarstellungen gezeigt werden konnte, dokumentiert sich in den jeweiligen privaten Bildern der Teilnehmerinnen der Umgang mit dem medial vermittelten Körper, der zwischen den Generationen recht unterschiedlich ausfällt. Im Gegensatz zu den älteren Teilnehmerinnen waren die Orientierungen der jüngeren Mädchen tendenziell auf Körperlichkeit im Allgemeinen bzw. auf körperliche Mimesis im Spezifischen gerichtet, d.h. dass die Mädchen den kommerziellen Inszenierungsstil von Körperlichkeit eher in ihre eigene Darstellung transformieren. intragruppenspezifisch betrachtet, also im direkten Vergleich der Gruppen „Pool“ und „Trinkschoki“, dokumentiert sich jedoch in der eigenen Hexis eines jeden Mädchens der Sprung in der Entwicklungsstufe bzw. das (erstmalige) Erlernen und das Einüben oder Perfektionieren bereits erlernter geschlechtstypischer Präsentationsformen.

So wie sich dies anhand des bildhaften Materials zeigt, scheint der Erwerb dieser Fähigkeiten im Zuge der Sozialisation höchst empfindlich zu sein, betrachtet man diesen recht deutlichen Unterschied in der Inszenierungsform der Mädchen, die altersspezifisch gesehen nicht weit auseinander liegen. So wäre es in diesem Kontext interessant, mehr Falldarstellungen in der jüngsten Altersgruppe heranzunehmen, um eine eindeutigeren Entwicklungstypik herausarbeiten zu können, in diesem Kontext würden sich insbesondere Mädchen zwischen vierzehn bis siebzehn bzw. achtzehn Jahren eignen, wobei ein geeigneter Kontrast sicherlich die Gruppe der Seniorinnen, aber auch die Gruppe der erwachsenen Frauen ausmachen würde, da sich vor allem zwischen den kommerziellen und den privaten Bildern zwischen der jüngsten und der älteren Altersgruppen die deutlichsten Kontraste gezeigt haben.

Wenn man bei den altersspezifischen Phänomenen bleibt, so würde sich eine Analyse mehrerer Fälle der Seniorinnen-Gruppe anbieten, um den bereits vorgestellten Grad der „Defensivität“ der Pose in den kommerziellen Bildern herausarbeiten zu können bzw. diese Übergegensätzlichkeit zwischen Zeigen und Verhüllen, die sich in den kommerziellen Bildern der ältesten Teilnehmerinnen am deutlichsten zeigte bzw. in einer besonderen Form auf visueller Ebene dokumentierte, aufzeigen zu können. In diesem Kontext wäre diese weitere Erhebung auch als Kontrast für die weiteren kommerziellen Bilder der jüngsten Gruppe nutzbar, in denen sich im Übrigen überwiegend eine offensive Pose dokumentierte. So könnte

im Vergleich dieses ikonischen Materials eine detailliertere Unterscheidung zwischen offensiver und defensiver Pose vollzogen werden.

Betrachtet man nun das ikonische Material, wie auch die Gruppen, die in der vorliegenden Studie herangezogen wurden, so mag bereits aufgefallen sein, dass sich eine weibliche Perspektive sowohl in der Fragestellungen niederschlägt, aber auch in der Bildauswahl sowie in der Gruppenzusammensetzung zum Ausdruck kam. So orientierten sich die forschungsleitenden Fragen danach, wie junge und ältere Frauen den weiblichen, medial inszenierten Körper zum eigenen in Verhältnis setzten. Diese Fragen wurden jedoch auch anhand eines ikonischen Materials analysiert, das ausschließlich Frauen als Protagonistinnen abbildete und zusätzlich von Frauen ausgesucht wurde. In diesem Kontext würden sich Fragestellungen, die auf geschlechtsspezifische Phänomene abzielen, anbieten. In diesem Falle wäre eine Studie mit rein männlichen Teilnehmern oder gemischten Gruppen durchzuführen, um geschlechtsspezifische Unterschiede im Umgang mit dem medial inszenierten Körper herauszuarbeiten zu können. Vor diesem Hintergrund könnte auch auf einer visuellen Ebene untersucht werden, ob sich Homologien oder Unterschiede in den kommerziellen und privaten Bildern innerhalb dieser gedachten Studie bestehend aus männlichen Teilnehmern finden lassen bzw. ob es in weiterer Folge Unterschiede im Vergleich mit den Frauen gibt. Insbesondere wäre in diesem Kontext interessant empirisch zu analysieren, welche Art von Werbung in solchen Gruppen ausgewählt wird und vor allem wie dieses kommerzielle Bild in Verhältnis gesetzt wird zu einem privaten Bild.

In jedem Fall bietet die vorliegende Studie einen guten Einblick in die Phänomene der Körperpräsentation auf einer visuellen Ebene, weshalb sie eine gute Ausgangsbasis für die vorgestellten, weiterführenden empirischen Analysen darstellt.

Literaturverzeichnis

- Archer, D., Iritani, B., Kimes, D., & Barrios, M. (1989; Orig.1983). Männer-Köpfe, Frauen-Körper: Studien zur unterschiedlichen Abbildung von Frauen und Männern auf Pressefotos. In C. Schmerl, *In die Presse geraten: Darstellungen von Frauen in der Presse und Frauenarbeit in den Medien* (S. 53-75). Köln: Böhlau.
- Barlösius, E. (2000). Über den gesellschaftlichen Sinn der Sinne. In C. Kopetsch, *Körper und Status* (S. 17-37). Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz GmbH.
- Berger, R. (1996). Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität. In R. Großmaß, & C. Schmerl, *Leitbilder, Vexierbilder und Bildstörungen. Über die Orientierungsleistung von Bildern in der feministischen Geschlechtsdebatte* (S. 125-164). Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Bohnsack, R. (1989). *Generation, Milieu und Geschlecht. Ergebnisse aus Gruppendiskussionen mit Jugendlichen*. Opladen: Leske + Budrich.
- Bohnsack, R. (2009). *Qualitative Bild- und Videointerpretation*. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, R. (2008). *Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden*. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, R., Marotzki, W., & Meuser, M. (2003). *Hauptbegriffe Qualitativer Sozialforschung. Ein Wörterbuch*. Opladen: Leske + Budrich.
- Bourdieu, P. (Orig. 1982; 1984; 1987). *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1999). *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1979). *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (2001). *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, P. (1993). *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble - feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Degele, N. (2004). *Sich schön machen - zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Derra, J. M., Eck, C., & Jäckel, M. (9. Dezember 2008). Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm? Die werbliche Darstellung von Jugend- und Elterngeneration im Vergleich. *Medienpädagogik. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Medienbildung; Open Access Journal: www.medienpaed.com*, S. 1-26.

- Dreckmann, M. (1998). Die Geschlechterdarstellung in der Presse. Befunde und Auswirkungen systematischer Geschlechtsunterschiede auf Pressefotos (Neue Wesfällische, Spiegel, Stern, Amica, Emma) Eine schriftliche Prüfungsarbeit Univ. Bielefeld. In C. Schmerl, >>Kluge Köpfe<< - >>dumme<< Körper? Einige Wirkungen der Kopfbetonung bei männlichen und der Körperbetonung bei weiblichen Pressefotos. (S. Publizistik, Heft 1, 49. Jahrgang; 48-65). Bielefeld: Springer-VS.
- Drolshagen, E. D. (1995). Des Körpers neue Kleider - die Herstellung weiblicher Schönheit. In W. Posch, *Körper machen Leute - der Kult um die Schönheit*. Frankfurt a.M.: Krüger.
- Ferchhoff, W. (1999). *Jugend an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhunderts. Lebensformen und Lebensstile*. Opladen: Leske + Budrich.
- Flaake, K. (1994). Ein eigenes Begehren? Weibliche Adoleszenz und Veränderungen im Verhältnis zu Körperlichkeit und Sexualität. In M. Brückner, & B. Meyer, *Die sichtbare Frau. Die Aneignung der gesellschaftlichen Räume* (S. 89-117). Freiburg: Kore.
- Forster, E. J. (1995). Die unsichtbare Allgegenwart des Männlichen in den Medien. In G. Mühlen Achs, & S. Bernd, *Geschlecht und Meiden* (S. 57-69). München: kopaed.
- Foucault, M. (1971; Orig. 1966). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Franzkowiak, P. (1986). *Risikoverhalten und Gesundheitsbewußtsein bei Jugendlichen*. Berlin/Heidelberg/New York/ Tokio: Springer.
- Fritzsche, B. (2003). *Pop-Fans. Studie einer Mädchenkultur*. Opladen: Leske + Budrich.
- Gmuer, S. (23.11.2011). Osama bin Ladens Tod: Foto-Analse. So betroffen schauen Täter. *Süddeutsche* .
- Goffman, E. (1979; deutsch: 1981). *Gender Advertisements*. New York et al.: Harper & Row.
- Goffman, E. (1981). *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, E. (1994). *Interaktion und Geschlecht*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.
- Gugutzer, R. (2010). *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Habermas, J. (1969). Analytische Wissenschaftstheorien und Dialektik. In T. W. Adorno, *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (S. 155-191). Neuwied/Berlin: dtv wissenschaft.
- Hahn, K., & Meuser, M. (2002). *Körperrepräsentationen - die Ordnung des Sozialen und der Körper*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. In K. Hahn, & M. Michael, *Körperrepräsentationen - Die Ordnung des Sozialen und der Körper* (S. 170). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Haneberg, B. (1995). *Leib und Identität. Die Bedeutung der Leiblichkeit für die Bildung der sozialen Identität*. Würzburg: Ergon Verlag.
- Harding, S. (1999). *Feministische Wissenschaftstheorie. Zum Verhältnis von Wissenschaft und sozialem Geschlecht*. Hamburg: Argument Verlag.

- Helfferrich, C. (1994). *Jugend, Körper und Geschlecht. Die Suche nach sexueller Identität*. Opladen: Leske+ Budrich.
- Hurrelmann, K. (1995). *Lebensphase Jugend. Eine Einführung in die sozialwissenschaftliche Jugendforschung*. Weinheim [u.a.]: Juventa.
- Imdahl, M. (1996). *Giotto - Arenafresken. Ikonografie - Ikonologie - Ikonik*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Jäger, U. (2004). *Der Körper, der Leib und die Soziologie*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.
- Jendrosch, T. (2000). *Sex Sells. Jendrosch: Der neue Trend zur Lust in Wirtschaft und Gesellschaft*. Darmstadt: GIT Verlag GmbH.
- Keller, E. F. (1986). *Liebe, Macht und Erkenntnis. Männliche oder weibliche Wissenschaft?* München: Hanser.
- Klein, G. (2002). Image und Performanz - Zur lokalen Praxis der Verkörperung globalisierter Bilder. In K. Hahn, & M. Meuser, *Körperrepräsentationen - Die Ordnung des Sozialen und der Körper* (S. 165-178). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Klinger, C. (1990). Einige Überlegungen zur feministischen Wissenschafts- und Rationalitätskritik. In M. Krüll, *Wege aus der männlichen Wissenschaft. Perspektiven feministischer Erkenntnistheorie* (S. 21-56). Pfaffenweiler: Centaurus.
- Kneissl, C. (2000). Geschichten von Mädchen und jungen Frauen. Bausteine zu einer Theorie des geschlechtlichen Körpererlebens während der weiblichen Adoleszenz. In C. Höfner, *Ihr-Land. Feministische Beiträge zur Sozialpsychologie* (S. 79-95). Wien: Promedia Dr.- u. Verl.-Ges. .
- Koppetsch, C. (2000). *Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität*. Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz gmbH.
- Krotz, F. (2008). Kultureller und gesellschaftlicher Wandel im Kontext des Wandels von Medien und Kommunikation. In T. Thomas, *Medienkultur und soziales Handeln* (S. 43-62). Wiesbaden: VS-Verlag.
- Krotz, F. (2003). Medien als Ressource der Konstitution von Identität. Eine konzeptionelle Klärung auf der Basis des Symbolischen Interaktionismus. In C. W. u.a., *Medienidentitäten. Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur* (S. 27-48). Köln: Halem.
- Lautmann, R. (2002). *Soziologie der Sexualität: Erotischer Körper, intimes Handeln und Sexualkultur*. Weinheim [u.a]: Juventa.
- Lawrence, M. (1987). *Ich stimme nicht. Identitätskrise und Magersucht*. Reinbek bei Hamburg: rororo.
- Lindemann, G. (1993). *Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Mannheim, K. (1964; Orig. 1928). Das Problem der Generationen. In K. Mannheim, & K. H. Wolff, *Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk; Soziologische Texte 28* (S. VS Verlag für Sozialwissenschaften). Neuwied am Rhein [u.a.]: Luchterhand .

- Mannheim, K. (1980; Orig. 1922-1925). *Strukturen des Denkens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mayer, S. (07.10.2010). Ich wünschte, ich wäre tot. Die bislang unveröffentlichten Tagebücher, Gedichte, Briefe von Marilyn Monroe - eine verstörende Lektüre. *Die Zeit*, Nr. 41.
- Meuser, M. (2002). Körper und Sozialität. Zur handlungstheoretischen Fundierung einer Soziologie des Körpers. In K. Hahn, & M. Meuser, *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper* (S. 19-44). Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Michel, B. (2006). *Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Milhoffer, P. (2000). *Wie sie sich fühlen, was sie sich wünschen. Eine empirische Studie über Mädchen und Jugend auf dem Weg in die Pubertät*. Weinheim [u.a.]: Juventa.
- Moser, K. (1997). *Sex-Appeal in der Werbung*. Göttingen: Verlag für Angewandte Psychologie.
- Nagl-Docekal, H. (2000). *Feministische Philosophie. Ergebnisse, Probleme, Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Niedermeier, M., & Martina, R. (1998). Das Frauenbild in der Werbung in neuen englischen Frauenzeitschriften. In C. Schmerl, >>Kluge<< Köpfe - >> dumme<< Körper? *Einige Wirkungen der Kopfbetonung bei männlichen und der Körperbetonung bei weiblichen Pressefotos* (S. Publizistik, Heft 1, 49. Jahrgang; 48-65). Bielefeld: Springer-VS.
- Panofsky, E. (1989). *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*. Köln: DuMont.
- Panofsky, E. (2002; Orig. 1955). *Sinn und Deutung der Bildenden Kunst - Meaning in the visual arts*. Köln: DuMont.
- Penz, O. (2004). *Schönheit als Praxis - über klassen und - geschlechtsspezifische Körperlichkeit*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Plessner, H. (1975). *Die Stufen des Organischen und der Mensch*. Berlin/New York: de Gruyter.
- Posch, W. (1999). *Körper machen Leute - der Kult um die Schönheit*. Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag.
- Prokop, U. (1994). Einige Überlegungen zum Thema Entwicklungstendenzen weiblicher Identität. In M. Brückner, & M. Birgit, *Die sichtbare Frau. Die Aneignung der gesellschaftlichen Räume* (S. 76-88). Freiburg: Kore.
- Przyborski, A. (2011). *Arbeitstitel: "Hillarys Hand" - Objektive Betroffenheit & atmosphärische Macht*. Hildesheim: unv. Artikel.
- Przyborski, A., & Slunecko, T. (2009). Against Reification! Praxeological Methodology and its Benefits. In J. Valsiner, P. C. Molenaar, M. C. Lyra, & N. Chaudhary, *Dynamic Process Methodology in the Social and Developmental Sciences* (S. 141-170). Dordrecht u.a.: Springer.

Przyborski, A., & Slunecko, T. (2009; Published Online: 12.March 2011). *Learning to Think Iconically in the Human and Social Sciences: Iconic Standards of Understanding as a Pivotal Challenge for Method Development*. Springer.

Przyborski, A., & Wohlrab-Sahr, M. (2009). *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. München: Oldenbourg.

Raab, J. (2008). *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analyse*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Radisch, I. (16.06.2011). Frauen als Sexobjekt - Die nackte Gesellschaft. *DIE ZEIT*, Nr. 25.

Riegler, J. (2011). *Wenn Sex schmerzt. Rekonstruktion und Dekonstruktion einer so genannten >Sexualstörung<*. Universität Wien: unv. Diss.

Rohr, E. (2004). Schönheitsoperationen. Eine neue Form der Körpertherapie? In E. Rohr, *Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben* (S. 90-114). Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag.

Ruck, N. (2011). *Darwins Ästhetik? Eine Kritik evolutionspsychologischer Attraktivitätsforschung*. Universität Wien: unv. Diss.

Schäffer, B. (2003). *Generationen - Medien - Bildung. Medienpraxiskulturen im Generationenvergleich*. Opladen: Leske + Budrich.

Schmerl, C. (2004). >>Kluge<< Köpfe - >>dumme<< Körper? Einige Wirkungen der Kopfbetonung bei männlichen und der Körperbetonung bei weiblichen Pressefotos. *Publizistik; Heft 1, 49. Jahrgang; Bielefeld/Springer-VS*, 48-65.

Schmerl, C. (1983). *Frauenfeindliche Werbung. Sexismus als heimlicher Lehrplan*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schmerl, C. (1992). Kunst- Kommerz- Kommunikation. Die Gewalt der Bilder. In C. Schmerl, *Der Frauenzoo der Werbung. Aufklärung über Fabeltiere* (S. 157-178). München: Verlag Frauenoffensive.

Schmitz, H. (1964-1980). *System der Philosophie*. Bonn: Bouvier.

Schulz, S. (22.11.2011). "Situation Room" - Kriegsphotografie ohne Krieg. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Sischy, I. (02. 2012). Die Andere. Wer war Marilyn Monroe wirklich? *Vogue*, S. 136-143/212.

Stein- Hilbers, M. (2000). *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*. Opladen: Leske+ Budrich.

Swami, V. (2007). *The Missing Arms of the Venus de Milo. Reflections of the Science of Physical Attractiveness*. Brighton: Book Guild.

Swami, V., & Furnham, A. (2008). *The Psychology pf Physical Attraction*. London: Routledge.

Thimm, K. (1/2002). Im Salon eine Dame, im Taxi eine Hure. *DER SPIEGEL*, 146-148.

- Thomas, T., & Krotz, F. (2008). Medienkultur und Soziales Handeln: Begriffsarbeiten zur Theorieentwicklung. In T. Thomas, *Medienkultur und soziales Handeln* (S. 17-42). Wiesbaden: VS-Verlag.
- Turner, B. S. (1992). Regulating Bodies. Essays in Medical Sociology (1992). In R. Gugutzer, *Soziologie des Körpers* (S. 91). Bielefeld: transcript Verlag.
- Turner, B. S. (1996). *The Body & Society. Explorations in Social Theory* (2.Aufl.). London et al.: Sage.
- Villa, P.-I. (2008). *Schön normal - Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*. Bielefeld: Transcript-Verl.
- Vinken, B. (1994). *Mode nach der Mode. Kleid und Geist am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Fischer Tagebuch Verlag.
- Wardetzki, B. (2011). *Weiblicher Narzismus. Der Hunger nach Anerkennung*. München: Kösel.
- Wex, M. (1980). >>Weibliche<< und >>männliche<< Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse. In S. Christiane, >>Kluge Köpfe<<->>dumme Körper<<? *Einige Wirkungen der Kopfbetonung bei männlichen und der Körperbetonung bei weiblichen Pressefotos* (S. Publizistik; Heft 1; 49. Jahrgang; 48-65). Bielefeld: Springer-VS.
- Willems, H., & Jurga, M. (2000). Globaler symbolischer Ausdruck: Zum Wandel werblicher Inszenierungslogik. In C. Y. Robertson- von Trotha, *Kulturwandel und Globalisierung* (S. 251-274). Karlsruhe: Nomos-Verl.-Ges.
- Willems, H., & Jurga, M. (1998). *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Wulf, C. (1998). Mimesis in Gesten und Ritualen. *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Bd. 7; Akademie Verlag*, S. 241-263.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: "Hillarys Hand"	30
Abbildung 2: graphische Darstellung des empirischen Forschungsdesigns	40
Abbildung 3: graphische Darstellung des Sampling	41
Abbildung 4: "Guess by Marciano" - kommerzielles Bild	45
Abbildung 5: Guess-Kampagne: Spring/Summer 2011 - "Amerika"	49
Abbildung 6: Gruppe "Trinkschoki" - kommerziell: "Guess"-Planimetrie	50
Abbildung 7: "Guess by Marciano" - perspektivische Projektion	52
Abbildung 8: Gruppe "Trinkschoki" - privates Bild	56
Abbildung 9: Gruppe "Trinkschoki" - privat: Planimetrie	60
Abbildung 10: Gr. "Trinkschoki" privat- perspektivische Projektion	61
Abbildung 11: Gruppe "Prosecco" – kommerziell/ "Afrika"	67
Abbildung 12: Gruppe "Prosecco" - privat	67
Abbildung 13: Gruppe "Wasser" – kommerziell/ "Geberit"	67
Abbildung 14: Gruppe "Milch" – kommerziell/ "High"	68
Abbildung 15: Gruppe "Milch" - privat.....	68
Abbildung 16: Gruppe "Pool" – kommerziell/ "H&M"	69
Abbildung 17: Gruppe "Pool" - privat.....	69
Abbildung 18: Gruppe "Trinkschoki" - kommerziell/ "Guess"	69
Abbildung 19: Gruppe "Trinkschoki" - privat	69
Abbildung 20: Gr. "Prosecco" - kommerziell/"Afrika"	72
Abbildung 21: "Afrika" - Planimetrie/Mobile.....	74
Abbildung 22: "Afrika" - Planimetrie/ Trapez	74
Abbildung 23: Gr. "Prosecco" - privat.....	76
Abbildung 24: "Prosecco" - Planimetrie/Einzelpersonen.....	77
Abbildung 25: "Prosecco" - Planimetrie/Gruppe.....	77
Abbildung 26: Gr. "Wasser" - kommerziell/"Geberit"	84

Abbildung 27: "Geberit"- Planimetrie	85
Abbildung 28: "Geberit"- Planimetrie/körpernah	85
Abbildung 29: Gr. "Milch"- kommerziell/"H-I-G-H"	89
Abbildung 30: "H-I-G-H"- Planimetrie/ Blick & Buch	91
Abbildung 31: "H-I-G-H"- Planimetrie/komplett.....	91
Abbildung 32: Gr. "Milch"- privat	93
Abbildung 33: Gr. "Cafe Latte"- kommerziell/"Sex andthe City".....	99
Abbildung34: "Sex-and-the-City"- Planimetrie	101
Abbildung35: "Sex-and-the-City"- Planimetrie/Mitte	101
Abbildung 36: Gr. "Cafe Latte"- privat.....	103
Abbildung 37: Gruppe "Cafe Latte"- Planimetrie.....	104
Abbildung 38: Gruppe "Cafe Latte"- Planimetrie/Oberkörper	104
Abbildung 39: Gr. "Pool"- kommerziell/"H&M"	109
Abbildung 40: "H&M"- Planimetrie	110
Abbildung 41: Gr. "Pool"- privat	111
Abbildung 42: "Pool"- Planimetrie/privat.....	112
Abbildung 43: Gr. "Trinkschoki"- kommerziell/"Guess"	117
Abbildung 44: "Guess"- Planimetrie/ Kreuz	118
Abbildung 45: "Guess"- Planimetrie/ komplett.....	118
Abbildung 46: Gr. "Trinkschoki"- privat.....	119
Abbildung 47: Gr. "Pool"- privat/perspektivische Projektion.....	166
Abbildung 48: Gr. "Milch"- kommerziell/perspektivische Projektion	185
Abbildung 49: Gr. "Milch"- privat/perspektivische Projektion	190

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Bildmaterial der Gruppe "Seniorinnen"	67
Tabelle 2: Bildmaterial der Gruppe "erwachsene Frauen"	68
Tabelle 3: Bildmaterial der Gruppe "Mädchen"	69

Anhang: Ergänzendes Gruppenmaterial und Forschungsunterlagen

1 Gruppe „Pool“ – kommerziell

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonographische Interpretation

Vordergrund

Auf dem kommerziellen Bild „H&M⁷¹“ sind fünf Frauen frontal abgebildet. Sie gehen am Strand – am Ufer im flachen Wasser. Links ist der Strand, rechts das Meer, das Wasser spritzt über den ganzen Bildvordergrund, rechts mehr als links. Bei 1.vl ist Teil des Fußes sichtbar, 2. u. 3. keine Füße sichtbar, 4. u.



5. keine Füße und teilweise keine Unterschenkel sichtbar. Unterschenkel der Frau ganz rechts beginnen erst mit Knie, teilweise sind auch Oberschenkel von Wasser verdeckt. Tropfen spritzen bis zum Bauch bei 3., 4., und 5. von links. Alle tragen lange, offene Haare. Die 1. und 3. von links tragen Haare hinter den Schultern herabfallend, ihre Haare sind braun. Die 2. vl hat dunkelblonde Haare, diese fallen nach vorne und reichen über die Schlüsselbeine. Die 4. hat hellblonde Haare, diese fallen bis zum Dekolleté. Die Frau ganz links hat ebenfalls blonde Haare, die nach vorne fallen und vom Wind nach links oben geweht werden. Die sichtbare Wasserfläche ist hell, weiß-sandfarben und wird zum Bildmittelgrund hin blauer bzw. dunkler.

⁷¹ Bildquelle: <http://www.fashionising.com/pictures/s--HM-swimwear-collection-Spring-2010-6327-1.html> , letzter Zugriff: 15.02.2012

Das Alter aller abgebildeten Frauen liegt zwischen 18 und 30. Alle tragen Badekleidung. Die Badekleidung sind Bikinis in verschiedenen Schnitten und Farben. Der Bikini der Frau ganz links ist einfarbig pink. Die beiden Hälften des Oberteils werden in der Mitte von einem Band zusammengehalten und gerafft, wodurch eine kreisförmige Öffnung in der Mitte entsteht. Das Band teilt sich nach ca. 3cm, und hält das Oberteil im Nacken. Das Unterteil ist ein Hüftslip. Die Frau trägt keinen Schmuck, außer zwei dunkelbraune Bändchen an der linken Hand – eins mit Perlen, Holz oder Leder. Die Frau rechts neben ihr hat ein Holderneck-Oberteil an, welches in der Mitte mit kreisförmiger Öffnung von Bändchen zusammengehalten wird. Es ist ein schwarz-gelbes Leopardmuster mit pinken Blumen darüber. Auch sie trägt einen Hüftslip.

Die Frau neben ihr bzw. die Frau in der Mitte trägt ein Oberteil schmal gestreift, in Rot-Rosa-Orange-Pink-Türkis. In der Mitte ist es gerafft. Um die kreisförmige Öffnung ist in rosa Band erkennbar, welches offenbar um den Nacken herum geht und das Oberteil so hält. Die Frau in der Mitte hat ebenso wie die erste Frau dunkelbraune Bändchen an der rechten Hand. Es ist erkennbar, dass eines mit Perlen versehen ist und eines am Gelenk eng anliegt. Die vorletzte Frau von links gesehen trägt ein einfarbiges gelbes Bikinioberteil im Triangel-Schnitt mit Neckholder. Die Trägerbändchen sind ineinander geknüpft und silberschimmernd verziert. Das Höschen wird mit Bändchen an der Seite zusammengehalten. Die letzte Frau von links hat ebenfalls ein Oberteil im Triangel-Schnitt und mit Metallringen an der obersten Ecke – durch diese läuft ein Band und hält Oberteil hinter dem Nacken zusammen. Auch am Höschen befinden sich Metallringe, durch die Bändchen gehen und die die Höschen zusammenhalten. Das Muster ist in dunkellila-grün-rot-Tönen gehalten. Das Oberteil ist eher klein gemustert. An der linken Brust ist in grün und gelb ein Federkranz- anmutendes Muster zu erkennen. An der linken Hand hat sie ein dunkles Bändchen. Sie trägt als einzige eine Sonnenbrille und zwar eine Piloten-Sonnenbrille mit dünnem rosa Rahmen, metallenen Steg und Bügel. Die Gläser sind dunkel werden aber nach unten hin etwas heller. Die Frauen gehen nach vorne weiter. Alle haben ein Bein leicht angehoben (in der Reihe abwechselnd rechtes – linkes). Vier der Frauen lassen ihre Arme neben dem Körper herabhängen und schwingen leicht mit der Gehbewegung; die Frau in der Mitte hat ihren rechten Arm angewinkelt angehoben und streicht ihre Haare aus dem Gesicht hinter das linke Ohr.

Die drei Frauen links blicken den Betrachter direkt an, die linke Blonde schaut auch in Richtung des Betrachters, ihr Blick ist aber nicht eindeutig erkennbar. Die rechte Blonde trägt Sonnenbrille. Die erste Frau von links kneift die Augen leicht zusammen von Unterlidern her,

was einen strengen, skeptischen Eindruck macht. Der Mund ist ganz leicht geöffnet. Die Frau neben ihr hat den Mund weiter geöffnet sowie Kinn angehoben und den Kopf leicht nach rechts gedreht. Die Augen sind kaum verkleinert. Es wirkt beinahe so, als ob sie zu sprechen beginnen würde. Ihre obere Zahnreihe ist teilweise sichtbar. Die Frau in der Mitte hat ebenfalls den Mund leicht geöffnet. Die obere Zahnreihe ist so teilweise zu sehen. Auch ihre Augen sind entspannt geöffnet. Die vorletzte Frau von links hat den Kopf von der mittleren Frau leicht abgewendet. Ihre Augen sind von Haarsträhnen verdeckt. Der Mund ist leicht geöffnet. In der oberen Zahnreihe hat sie eine Zahnücke. Die letzte Frau auf dem Bild hat ebenfalls den Mund geöffnet. Die oberen zwei Zähne sind deutlich zu sehen. Es wirkt so als hätte sie Hasenzähne. Die Augen sind durch die Sonnenbrille verdeckt.

Hintergrund

Den Großteil des Bildes nehmen die fünf Frauen in Anspruch. Es ist aber ein Stück vom Meer und Meer und Himmel in verschiedenen Blautönen sowie ein weißer langgestreckter Wellenkamm zu sehen. Am Himmel ist ein weißes Wölkchen. Der Horizont ist klar erkennbar und bildet gleichzeitig den dunkelsten Kontrast zum Himmel.

2. Ikonographische Interpretation

Auf dem Bild sind fünf junge Frauen zu sehen, die nebeneinander her den Strand entlang gehen. Neben der Printwerbung bzw. weiteren Fotos gibt es auch Videos und Interviews zur Kampagne, bei welchem die Models u.a. zu ihrem Erleben am Strand befragt werden. Immer werden die Models am Strand quer zum Wasser entlang laufend oder in der Gruppe posierend und scherzend gezeigt. Die Story soll fünf junge Frauen zeigen, die am Strand Spaß haben und neckisch für generalisierte Beobachter posieren⁷².

⁷²<http://www.fashionising.com/pictures/s--HM-swimwear-collection-Spring-2010-6327-1.html>

<http://www.demarchelier.net/>

Kontextinformationen

Das Bild entstand im Zuge der H&M- Bikini-Kampagne 2010 auf St. Barts in der Karibik. Mit den abgebildeten fünf Models (v.l.n.r.: Erin Wasson, USA; Julia Stegner, GER; Daria Werbowy, CAN; Lara Stone, NL; und Sasha Pivovarova, RUS) gelang es H&M besonders gefragte und teure Topmodels für die Kampagne zu engagieren. Mit dem Fotografen, Patrick Demarchelier, gelang ihnen ein weiterer Coup, wurde er doch vor allem für Fotos für renommierte Zeitschriften wie Vogue berühmt.

Reflektierende Interpretation:

1. Ikonische Interpretation

Beschreibung der Planimetrie

Die Planimetrie ist durch drei dominante Linien gekennzeichnet: die waagrechte Linie ist durch den Horizont vorgegeben. Eine senkrechte Linie teilt das Bild in eine etwas kleinere und eine etwas größere Hälfte. Diese Linie verläuft zwischen den Armen der 3. und 4. Frau von links. Das Verhältnis tendiert in Richtung des goldenen Schnitts. Die diagonale Linie beginnt am Oberkopf der 1. Frau von links und läuft entlang des abgewinkelten Arms, der Unterseite des Oberarms der Frau in der Mitte weiter bis zur unteren rechten Ecke in der auch das H+M Logo positioniert ist, das von der Linie durchkreuzt wird.

Die senkrechte Linie trennt die fünf Frauen in zwei Gruppen: drei rechts und zwei links. Die Linien bilden ein Dreieck in der Mitte des Bildes, das den Brust-Schulter-Bereich sowie den Oberarm der 3. Frau von links fokussiert scheinen lassen und geben ihr damit eine hervorgehobene Position. Die waagrechte Linie trennt bei der linken Gruppe Kopf von Körper bzw. bei der 4. Frau von links die Augenpartie von Körper. Die fünfte Frau, bei der das nicht der Fall wäre, trägt eine Sonnenbrille, die den Blick verdeckt. Die Trennung von Kopf/Blick und Körper trennt auch die Körperlichkeit vom individuell-charakterlichen Ausdruck. Durch die diagonale Linie ist das Logo in die Gesamtkomposition des Bildes mit eingebunden.

Beschreibung der szenischen Choreographie

Betrachtet man das Bild genauer, so ist sowohl eine Dreiergruppe als auch eine Zweiergruppe erkennbar. Erst durch die Frau in der Mitte werden sie zu einer Fünfer-Gruppe. Die Frauen der linken Gruppe befinden sich im Vergleich zur rechten Zweier-Gruppe alle auf einer etwas höheren Ebene. Betrachtet man die Dreier-Gruppe jedoch einzeln, so fällt auf, dass die erste und dritte von links etwas weiter vorne sind als die zweite Frau von links bzw. die Frau, die in der Mitte der Dreier-Gruppe steht. Diese ist somit teilweise von den Frauen links und recht von ihr verdeckt. Betrachtet man nun nur diesen Ausschnitt, diese linke Gruppe, so mag die dritte Frau von links nicht mehr hervorgehoben sein. Diesbezüglich findet sich in der Literatur der „Hauptmann von Kapernaum“-sche Effekt. Die Frau in der Mitte verbindet die beiden Gruppen: Es gehen drei zusammen (1., 2., 3. VI) und drei gehen nebeneinander, aber nicht zusammen (3., 4., 5. VI).

Diesbezüglich findet sich auch bei Imdahl ein Hinweis, der lautet: „Die Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur ist eine solche, in der Jesus als Einzelfigur den seitlichen Gruppen sowohl zugeordnet, als auch übergeordnet ist. Gerade diese Durchdringung von Zweier- und Dreierstruktur macht die innere Spannung der Komposition und der verbildlichten Szene aus, und zwar erscheint Jesus in die Szene einbezogen, ebenso wie über sie erhoben, er erscheint zugleich in der Geschichte und über der Geschichte.“

Beschreibung der perspektivischen Projektion

Das Bild wurde aus der Zentralperspektive aufgenommen. Dadurch, dass die Nasenlöcher der Frauen erkennbar sind und aufgrund der Horizontlinie knapp unterhalb der Köpfe, scheint das Bild aus einer leichten Untersicht aufgenommen worden zu sein. Außerdem wirkt das Bild allgemein so, als würden die Frauen aus dem Meer herauskommen, da der Horizont komplett im Hintergrund zu sehen ist. Dies führt zunächst zu einer Verwirrung in Hinblick auf das spritzende Wasser und die trockenen Haare.

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation

Sowohl durch die Planimetrie als auch durch die szenische Choreografie ergibt sich für die Frau in der Mitte eine fokussierte Stellung. Die Gruppierung in 3er, 2er und 5er-Konstellationen macht ein Spannungsverhältnis der Frauen untereinander auf und beschreibt

damit eine komplexe Beziehungsstruktur. Die Mittlere ist dabei aus der Situation herausgehoben aber auch gleichzeitig ein Teil der Geschichte. Diese Übergegensätzlichkeit macht das Foto auf der Ebene der Personen interessant. Das Spannungsverhältnis in den Beziehungsverhältnissen steht zudem im Kontrast zur Uniformität der Körper, ihrer Haltung, Kleidung und Aufmachung.

Die Horizontlinie trennt die Köpfe von den Körpern ab. Die Übergegensätzlichkeit wird durch diese Zweiheit des Bildes verstärkt: eine Auftrennung in Körper und Gesicht findet statt und damit in entpersönlichte Körperlichkeit auf der einen Seite sowie Wesen und Charakter auf der anderen Seite. Sonne und Wind ergreifen die Haare, Wind und Wasser umspielen die Körper und lässt sie mit der bewegt-schönen, kraftvollen Natur verschmelzen. Das unterstreicht die Bewegung der jugendlich-kraftvollen Körper.

2 Gruppe „Pool“- privat

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonographische Interpretation

Vordergrund

Im Bildvordergrund ist eine naturbelassene, grüne Wiese zu sehen, darin Gras und Klee. Die Wiese wächst am Rande von steinernen Fliesen, die sandfarben und leicht gesprenkelt sind, etwa einen halben Meter breit und 3cm dick.

Mittelgrund

Die Fliesen umranden einen Pool, der sich im Bildmittelgrund befindet. Von daher sind weitere Fliesen auch im Bildmittelgrund zu sehen. Der Pool ist hellblau ausgemalt und bis zum oberen Rand mit Wasser gefüllt. Im Pool stehen drei Mädchen, sie sind zwischen 12 und 14 Jahre alt.



Der Unterkörper der ersten von links ist durch die Fliesen verdeckt, da sie sehr nahe am vorderen Rand des Pools steht. Man sieht nur ihren Kopf, Oberkörper und ihre Oberarme. Sie ist im Vergleich mit den anderen abgebildeten Mädchen die hellhäutigste. Sie ist nass, trägt ihre nassen Haare offen und (vom Bildbetrachter aus gesehen) links neben dem Gesicht herabhängend hinter der Schulter. Die Spitzen der Haare sind zu sehen, da sie ihren linken Oberarm leicht vom Körper weghebt. Sie enden knapp oberhalb des Taillenansatzes. sind dunkelblond-rötlich. Der rechte Arm liegt am Körper an. Sie trägt ein dunkelblaues Pailletten-besetztes Bikinioberteil mit Neckholder, darüber ein weißes Top. Das Oberteil klebt durch die Nässe am Körper. Das weiße Top ist ebenso nass und das blaue Oberteil ist deutlich zu erkennen. Auch die Brüste zeichnen sich ab und sind im Vergleich mit jenen der anderen Mädchen am weitesten entwickelt. Am Dekolleté -Rand des Tops ist eine schmale Borte befestigt. Die Träger sind auch schmal. Sie hat dunkle schmale Augenbrauen, die Augen sind offen und blicken den Betrachter direkt an. Ihre Wangen sind leicht gerötet, ihr Mund geschlossen, die Lippen leicht gerötet.

Der Körper der Mittleren ist etwa bis zum Schritt zu sehen. Ihr linker Arm ist vor, bzw. schräg über ihren Oberkörper angewinkelt. Mit der linken Hand fasst sie sich an die Haare rechts über ihrer rechten Schläfe. Sie trägt einen blauen und einen neongelben dünnen Plastikarmreifen, die durch ihre Armhaltung nahe am Ellbogen sind. Ihr Arm verdeckt nahezu vollständig ihren Brustbereich. Ihr rechter Arm ist nicht zu sehen. Sie ist im Vergleich zu den anderen Mädchen die dunkelhäutigste. Ihre Haare trägt sie offen, sie sind dunkelbraun bis schwarz und schulterlang. Auch sie ist wie ihre Kleidung nass. Sie trägt ein in Blau-orange-pink-gestreiftes Bikinioberteil mit Neckholder. Darüber ein mattdunkelblaues Oberteil, dessen Stoffstruktur nicht ebenmäßig wirkt. Auch ihr Oberteil klebt durch die Nässe am Körper. Es wirft Falten im Bereich unter der Achsel und ab der Taille. Sie trägt eine türkis/hellblaue Hose, deren Länge nicht zu erkennen ist, da sie ab dem Schritt vom Poolrand verdeckt wird. Die Hose hat einen lockeren Sitz, mehrere Abnäher auf der Vorderseite sowie Hosentaschen mit angenähten kleinen Umschlägen mit Knopf. Die Hose hat einen Zipp sowie Laschen für einen Gürtel. Die Hose ist nass, liegt eng am Körper an und wirft Falten. Sie blickt den Betrachter direkt an, sie hat dunkle dichte Augenbrauen, den Mund offen, die obere Zahnreihe ist teilweise sichtbar.

Die dritte von links bzw. die Rechte steht bis zur Hüfte unter Wasser. Jedoch sind ihre Beine bis etwa zu den Knien verschwommen unter Wasser erkennbar. Ihre Arme hängen mit leichtem Abstand rechts und links neben dem Körper herab, ihre rechte Hand ist unter Wasser

erkennbar, sie hält sich an einer schwarzen kurzen Hose fest. Sie trägt ein Bikinioberteil, von dem nur die Träger zu erkennen sind – braune, schmale Neckholder-Träger, verziert von braunen und orangen Perlen, die teilweise von den Haaren verdeckt sind. Ihre Haare sind (so wie sie als Ganze) nass, dunkelblond-rötlich und reichen bis unter die Brust. Sie trägt ein dunkellila Top, der Stoff ist in dünnen Streifen strukturiert, über dem Brustansatz ist das Top mit kleinen Perlenannähern und mit neun runden, silbernen Pailletten in einem Halbkreis verziert, der von einer dünnen Ziernaht umrandet ist. Der obere Rand des Tops ist mit kleinen silbernen Streifen so verzierenden Abnähern gesäumt und hat einen helleren Lilaton als der Rest des Tops. Ihr Gesicht ist auf der Stirn leicht rot gefleckt, Lippen leicht gerötet. Sie trägt eine große Sonnenbrille mit dünnem dunkelbraunem oder schwarzem Rahmen, die zum unteren Rand hin heller wird und rotbraun getönt ist. Ihre Augen sind nicht erkennbar.

Hintergrund

Im Bildhintergrund ist nach der rückseitigen Umrandung des Pools ein schmaler Rasenstreifen zu sehen, dann ein dichtes, faconniertes, dunkelgrünes, Gebüsch, das den Bildhintergrund komplett abdeckt.

2. Ikonographische Interpretation

Drei Mädchen posieren zu Hause im Swimmingpool. Sie stehen in bis zum Bauch reichenden Wasser nebeneinander und blicken in die Kamera. Durch die nasse Kleidung bzw. die nasses T-Shirts sind Bikini-Oberteile zu sehen.

Die Gruppe POOL hat als kommerzielles Bild das Sujet H+M Bikiniwerbung gewählt. Auf die Aufforderung, ein privates Bild mit ähnlicher Anmutung zu finden, das ihnen zur Verfügung steht oder ein solches zu produzieren, haben sie sich dafür entschieden, eines extra zu produzieren. Der Vater hat sich als abbildender Bildproduzent zur Verfügung gestellt; das haben uns die Mädchen beiläufig erzählt. Von dem Shooting existieren zahlreiche Bilder, die sie sich in unserer Anwesenheit am Flatscreen im Wohnzimmer des Hauses, wo die GD stattfand, angeschaut haben. Es wurden ca. 10 ausgewählt, die ihnen gut gefallen. Daraus beschränkten sie sich letztendlich auf zwei Fotos und wählten schließlich ein Foto als jenes aus, das ihnen am besten gefällt.

Gesichtsausdruck und Geste

Dadurch, dass die Unterlider der Augen bei dem ersten Mädchen von links leicht hochgezogen sind, entsteht der Eindruck von Unnahbarkeit und Überlegenheit. Der leicht schräg nach links geneigte Kopf weist jedoch auf Schüchternheit bzw. Unterlegenheit hin. Den Mund umspielt ein Hauch von einem Lächeln.

Im ganzen Gesicht des mittleren Mädchens ist ein Lächeln zu sehen. Das ist vor allem an den Augen, den leicht nach oben gezogenen Wangen und an den nach oben gezogenen Mundwinkeln des leicht geöffneten Mundes zu erkennen. Die Andeutung des Haare-Zurückstreichens nimmt eine Zwischenstellung ein, denn es könnte eine Funktion haben (Haare aus dem Gesicht, hübsch machen), ist aber auch eine Geste des Streichelns, die kokett wirkt. Das sich-selbst-streicheln hat eine verführerische, flirtende Anmutung. Dadurch dass die „falsche“ Hand verwendet wird, rahmt der Arm das gesamte Gesicht ein.

Der Blick des rechten Mädchens ist durch die Sonnenbrille verdeckt. Im rechten Mundwinkel ist ein Lächeln zu erkennen, der linke Mundwinkel ist leicht zur Seite gezogen – so entsteht wiederum der Eindruck von Unnahbarkeit und Überlegenheit. Der leicht nach rechts geneigte Kopf konterkariert auch hier mit Schüchternheit bzw. Unterlegenheit. Beide Hände befinden sich entweder am Hosenbund oder teilweise in den Hosentaschen. Diese Geste hat als einzige Funktion, die Hände unterzubringen und verweist damit auf das Posen an sich. Der Hüftbereich wird durch die Geste betont, solange die Hände in der Hüft-Becken-Gegend sichtbar bleiben, hat diese Geste eine laszive Anmutung und weist Richtung Schritt.

Das Motiv Menschen am Pool scheint drei Ausprägungen zu haben: Plantschende Kinder im Pool, das genussvoll-entspannte (va. Ältere Frauen) und das lasziv-erotische (va. Jüngere Frauen). Die Mischung aus (noch nicht ganz) laszivem Posieren und Spielen wird hier deutlich, wobei das Posieren selber das Spiel ist.

Reflektierende Interpretation:

1. Ikonische Interpretation

Beschreibung der Planimetrie

Die unteren beiden Linien verlaufen an der Innenkante und Außenkante der Fliesen-Begrenzung des Pools, die dritte Linie an der rückwärtigen Begrenzung des Pools; die oberste Linie wird durch die Köpfe der äußeren Mädchen und die Schultern bzw. dem Kinn der Mittleren getragen. Die Planimetrie macht die Position der Mittleren als Größte/Höchststehende deutlich: etwa ein Viertel des Bildes ist ihr Kopf und dahinter die Hecke.

Im zweiten Segment von oben befinden sich ein Blick, der linke Oberarm und ein verdeckter Blick. Die Planimetrie zerschneidet Gesicht der Linken und die Geste der Mittleren. Die Geste ist betont, aber in die Gesamtkomposition nicht sinnvoll eingebunden – weil das Gesicht der Linken zerschnitten ist und die Hand der Mittleren vom Arm getrennt ist. Im dritten Segment von oben sind die Körper mit der nassen Kleidung zu sehen. Es wird deutlich, dass sich die Körper der jungen Frauen in verschiedenen Entwicklungsstadien befinden. Das vierte Segment bilden die breiten, sandfarbenen leicht rauen aber ordentlichen Fliesen, die das Pool umranden. Das unterste Segment bildet die grüne gestutzte Wiese, fast ein Rasen. Durch die Symmetrie der beiden unteren und oberen Linien entsteht der Eindruck einer (aufgeklappten) Schachtel, die Elemente enthält, die beim Öffnen herauskommen und so zu voller Größe entfalten – dann nicht mehr durch einen Deckel herabgedrückt bzw. eingesperrt werden.

Beschreibung der szenischen Choreografie

Durch das Pool eingerahmt und damit deutlich zusammengehörig entsteht der Eindruck eines Triumvirats. Typisch dafür ist auch, dass jede ihre eigene Pose und charakteristische Ausgestaltung hat, die aber auf der Gemeinsamkeit der Position (Stehen im Wasser) und der Gestaltungselemente (nasse Kleidung) beruht.

Beschreibung der szenischen Projektion

Das Bild wurde aus der Zentralperspektive aus leichter Aufsicht aufgenommen. Die perspektivische Projektion macht nochmals die rahmende, und dadurch auch beschützende, Wirkung des Poolrandes deutlich.



Abbildung 47: Gr. "Pool"- privat/perspektivische Projektion

Die Aufsicht wird typischerweise eingesetzt um Unterlegenheit/Ohnmacht darzustellen, im Film auch als „Loser's Point“ genannt. Das Geschehen im Pool kann aber nur mit Aufsicht festgehalten werden, da der Pool nur so sichtbar wird. Hier dokumentiert sich, dass das Geschehen im Pool Gegenstand des Interesses ist – der abbildende Bildproduzent aber nicht nass wird. Dieser muss sich entweder in den Pool begeben, selbst nass werden (er ist Teil des Geschehens), oder es ist eine Aufsicht (er ist nicht Teil des Geschehens).

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation

Auf allen Ebenen wiederholt sich der Entwicklungsaspekt, der Übergang vom Mädchen zur Frau - Dieser Übergang wird gemeinsam in der Peer-Group gemacht.

Im Spiel mit der Pose, der Inszenierung als sexy aber gleichzeitig schüchtern und lieb dokumentiert sich ein spielerischen Einüben in hegemoniale geschlechtstypische Präsentationsformen. Die Individuation auf der Basis und in der Sicherheit der Gemeinsamkeit zeigt sich in Pose/Position, Kleidung/Körper.

Komparative Analyse der Gruppenbilder „Pool“

Gemeinsamkeiten zeigen sich letztlich im Wasser, im Posieren, den Mädchen, der Sonne – jenen Elemente, die auch in der Gruppendiskussion als erstes erwähnt werden, die kommunikativ-generalisierte Ebene. Diese Elemente werden so weit es mit geringem Aufwand und alltäglich zur Verfügung stehendem Zeug nachgeahmt. Im Vorhandensein dieses Zeugs (Pool, Spiegelreflexdigitalkamera) dokumentiert sich die bürgerliche Herkunft der Gruppe.

Auf der Ebene des kommunikativ-generalisierten Sujets, der Handhaltung sowie des Gesichtsausdrucks und Blicks wird Ähnlichkeit hergestellt. Die waagrechte planimetrische Struktur auf der Höhe von Kopf und Kinn und die Fokussierung der Geste durch die Planimetrie finden sich in beiden Bildern. Die damit hervorgehobene Position der Mittleren findet sich ebenfalls in beiden Bildern – ebenso die Rolle der anderen Mädchen als Beiwerk für die Protagonistin.

Im H+M Sujet wird mit der Idee der ungezähmten Natur gespielt, das ungezähmte Meer vs. das im Pool gefangene Wasser, was somit einen relevanten Unterschied zwischen dem kommerziellen und dem privaten Bild ausmacht.

Die trockenen Haare und Körper des H+M Sujets stehen den nassen Haaren und Körpern des Pool-Bildes gegenüber. Die Mädchen im Pool sind nass – hier dokumentiert sich ein spielerisch-kindliches Ins-Wasser-Werfen und Herumplantschen und gleichzeitig die erotische Inszenierung, die Betonung des Körpers und seiner Formen durch Transparenz und Ankleben der Kleidung am Körper.

Die Mädchen im Pool tragen Kleidung über den Bikinis – dadurch wird das Nass-sein noch mehr betont. Die Körper der Models sind trotz des wilden Meeres trocken – die Trockenheit trotz der Gefahr des Nasswerdens macht einen cleanen, reinen Eindruck – die Körper sind nicht besudelt, angetropft, angespritzt. Dieser Widerspruch lässt die Frauen feenhaft und unauthentisch erscheinen; die makellose Erscheinung der inszenierten Körper suspendiert durch diese Makellosigkeit die Erotik.

Zur Geste der Handhaltung der Protagonistin findet sich ein weiterer relevanter Unterschied, in dem sich letztlich die Entwicklungsphase der Mädchen dokumentiert. Im H+M Sujet ist die

Geste des Haare-Zurückstreichens kokett UND offensiv, durch die frontale Körperhaltung der Mittleren. Im Pool-Bild wirkt die Geste kokett, aber nicht offensiv, da sie ihren Oberkörper leicht zur Seite dreht und der Oberarm die Brüste verdeckt.

Des Weiteren finden sich Unterschiede in den Sichtartweise aus dem das Bild aufgenommen wurde. Beim Bild H+M ist die Perspektive Untersicht, beim Pool-Bild Aufsicht. Durch die leichte Untersicht wirkt die Bewegung der Frauen frei und unbegrenzt – sie sind auf sich gestellt und eigenverantwortlich. Hier dokumentiert sich die spielerische Energie im freien und selbstständigen Durchschreiten der Welt – ohne dass eine Last der Verantwortung sichtbar wird und ohne davon bereits verbraucht zu sein. Das zeigt sich auch in Meer und Himmel als starke Symbole für Grenzenlosigkeit im Hintergrund.

Die Aufsicht macht das „Eingesperrt-sein“ im Pool deutlich, der Pool dokumentiert sich als letztlich in sich freier Bereich des Ausprobierens und Spielens – begrenzt aber gefahrlos und geschützt; die Hecke rahmt dabei die „Spielwiese“.

3 Gruppe „Cafe Latte“ – kommerziell

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonographische Interpretation

Vordergrund

Auf dem kommerziellen Bild „Sex-and-the-City⁷³“ sind vier Frauen zu sehen, alle in schwarzer Kleidung und Schuhen mit Absätzen. Sie stehen nebeneinander in einer Reihe und blicken allesamt direkt den Betrachter/die Betrachterin an.



⁷³ Bildquelle: <http://www.shot-bar.at/node/109>

Die erste Frau von links trägt ein schwarzes Top mit einem V-Ausschnitt, wobei die Schultern und Arme nicht bedeckt sind, und einen schwarzen Rock, der kurz über den Knien endet. Die Beine sind von einer schwarz-gräulichen Strumpfhose bedeckt, wobei die Haut an manchen Stellen leicht durchschimmert. Das Top und der Rock liegen am Körper an, sind jedoch nicht so tailliert geschnitten, wie bei den zwei Frauen rechts neben ihr. Beide Arme der Frau sind im Ellenbogengelenk gebeugt, wobei die Hände ungefähr im Bereich der Lendenwirbelsäule, oberhalb des Gesäßes abgestützt sind. Von der rechten Hand ist lediglich ein winziger Teil der Schulter zu sehen, der Rest des Armes ist von der rechten Frau neben ihr verdeckt. Die Frau trägt ihre dunkelbraunen bis schwarzen schulterlangen Haare mit einem Mittelscheitel. Das Kinn der Frau zeigt leicht nach unten, wobei der Kopf leicht nach rechts gedreht ist. Diese leichte Rechtsdrehung gilt auch für die gesamte Position des Körpers der Frau. Auch hier ist das Stand- vom Spielbein nicht zu unterscheiden. Beide Beine sind im Kniegelenk durchgestreckt. Ein Teil des rechten Knies und der Wade sind nicht zu sehen, da diese vom Bein und Kleid der dritten abgebildeten Bildproduzentin verdeckt bleiben. Ihre Beinposition ist eine breite, wobei die Schuhspitze des linken Fußes nach vorne zeigt, die des rechten Schuhs nach rechts außen. Die Schuhe sind schwarz, bedecken den gesamten Zehenbereich und besitzen im Bereich des Sprunggelenkes ein Riemchen. Auch hier ist der Absatz der Schuhe nicht zu sehen, es kann jedoch aufgrund der Fuß- bzw. Riststellung wiederum davon ausgegangen werden, dass ein hoher Absatz vorhanden ist.

Die zweite Frau von links trägt ein schwarzes Kleid, welches bis zu den Knien reicht. Zirka zwei Drittel der Kniescheibe sind noch zu sehen. Das Kleid schließt oberhalb der Brust ab, der gesamte Dekolleté-Bereich, wie auch die Schultern und Arme sind nicht von Kleidung bedeckt. Das Kleid ist in der Taille enger und verläuft nach schräg außen hin. Im Bereich der Oberschenkel und der Knie steht es leicht vom Körper weg. Die Beine sind nahezu auf einer Ebene, was bedeutet, dass kein Bein eindeutig als Stand- oder Spielbein identifiziert werden kann. Die Beinstellung ist breit und beide Füße zeigen nach vorne. Ihre Schuhe sind im Zehenbereich und gesamten Ristbereich offen, nur über den Zehen befinden sich zwei Riemchen. Auch im Bereich der Sprunggelenke befinden sich solche silberne Riemchen. Die Schuhe sind silber und haben hohe Absätze. Die Form des Absatzes kann nicht beschrieben werden, da diese nicht sichtbar sind. Aufgrund der Riststellung, welche von den Zehen zum Sprunggelenk hin ansteigend ist, kann angenommen werden, dass die Schuhe einen hohen Absatz aufweisen. Beide Arme der Frau hängen neben dem Körper gerade hinunter, wobei die rechte Hand leicht hinter dem Körper, und die linke Hand leicht vor dem Körper positioniert

ist. Daher sind die linke Seite des rechten Unterarms, sowie die Finger des rechten Arms nicht zu sehen. Der Kopf bzw. das Gesicht der Frau zeigt frontal nach vorne, wobei das Kinn leicht nach oben gehoben ist. Die Haare der Frau sind blond bis dunkelblond, gelockt und reichen bis über die Schultern. Die Frau trägt die Haare offen, wobei die Haare nicht über die Schultern nach vorne fallen sondern hinter den Schultern bleiben. Die Frau trägt entweder keine Strumpfhose, oder eine Haut-farbene bzw. durchsichtige.

Die dritte Frau von links trägt ebenfalls ein schwarzes Kleid, welches bis zirka zur Hälfte der Oberschenkel reicht und eng am Körper bzw. an der Taille wie bei der Frau links neben ihr eng anliegt. Ihre Taille wird so sichtbar. Das Kleid bedeckt einen kleinen Bereich der Schultern und hat einen rechtwinkeligen Ausschnitt. Der rechte Arm hängt neben dem Körper hinunter, am Handgelenk befindet sich eine silberne Uhr, wobei das Uhrband silbern und schmal ist. Den linken Arm stützt die abgebildete Bildproduzentin in die linke Hüfte, wobei ein Teil des Oberarms, der Ellenbogen und fast der ganze Unterarm nicht zu sehen sind (die Frau links neben ihr verdeckt diese Teile). Das rechte Bein dieser dritten Frau von links, welches als Spielbein identifiziert werden kann, befindet sich vor dem linken Bein, dem Standbein. Aus diesem Grund ist vom linken Bein nur die Rückseite der Wade und der Fuß zu sehen. Aus dieser Beinposition ergibt sich auch die Haltung der Frau: der Oberkörper ist nach rechts geneigt, die linke Hüfte leicht nach links oben verschoben. Die Schuhe der Person haben einen dünnen, hohen Absatz, sind im Fersenbereich offen, nach vorne hin spitz und am Rist, wie auch hinten um den Fuß herum befinden sich Riemchen. Die Frau trägt blonde bis dunkelblonde, schulterlange Haare, welche sie offen trägt. Der Kopf der Frau ist leicht nach rechts gedreht, das Kinn zeigt leicht nach unten. An den Ohren trägt sie silberne Ohringe.

Die Frau am rechten Bildrand ist die vierte Frau von links. Sie ist bekleidet mit einem schwarzen Kleid, welches bis zirka zur Hälfte der Oberschenkel reicht, ärmellos ist und hoch geschlossen ist, d.h. es reicht bis zu den Schlüsselbeinen hinauf. Die Frau trägt eine Kurzhaarfrisur, die Haarfarbe mittelbraun. Das rechte Bein ist etwas weiter vorne als das linke und ist leicht gebeugt (von Seiten des Bildbetrachters). Der Fuß des linken Beines ist nach rechts außen gedreht und zeigt zum Bildrand. Die Frau trägt eine Strumpfhose, deren Farbe gräulich bis schwarz ist. Die Schuhe der Frau haben einen Absatz, sind eher spitz zulaufend mit einem Riemen am Rist. Den rechten Arm stützt sie in die Hüfte, der Ellenbogen berührt den rechten Bildrand. Ihr linker Arm ist nicht zur Gänze sichtbar; er ist von der Frau, die links neben ihr steht, verdeckt. Sichtbar sind nur ein Teil der Schulter und ein Teil des Unterarms,

an welchem sie eine silberne Kette oder Uhr trägt. Das Kinn zeigt leicht Richtung Boden, der Kopf und der Blick zeigen aber nach vorne und der Oberkörper ist leicht nach hinten verdreht.

Hintergrund

Der Hintergrund ist komplett weiß. Es sind keine Schattierungen erkennbar.

2. Ikonographische Interpretation

Auf dem Bild sind vier Frauen, alle auf den ersten Blick recht einheitlich gekleidet; nämlich in schwarze Kleider und Röcke. Sie stehen nebeneinander und blicken direkt den Beobachter/die Beobachterin an. Es ist deutlich, dass die Frauen in stehender Haltung für das Bild posieren.

Kontextinformationen⁷⁴

Auf dem Bild sind die vier Schauspielerinnen (Kristin Davis alias „Charlotte“, Sarah Jessica Parker alias „Carry“, Cynthia Nixon alias „Samantha“ und Cynthia Nixon alias „Miranda“; im Bild von rechts nach links), die durch die amerikanische Fernsehserie „Sex and the City“ bekannt geworden sind. In der Serie geht es um vier intelligente und erfolgreiche Frauen mittleren Alters, die auf der Suche nach „Mr. Right“ sind. Die Serie spielt in New York, Manhattan und handelt in erster Linie über die Liebschaften und Affären der vier Protagonistinnen, die wiederum die Leitfigur „Carry“ zu einer Kolumne verarbeitet.

⁷⁴<http://www.hbo.com/sex-and-the-city/index.html>

Reflektierende Interpretation:

1. Ikonographische Interpretation

Beschreibung der Planimetrie

Folgende vier Linien helfen die Planimetrie zu rekonstruieren: Eine Linie geht unterhalb des jeweiligen Kinns aller vier Frauen etwas schräg nach rechts hinauf. Damit werden die Köpfe vom restlichen Körper getrennt. Die Trennung von Kopf und Körper trennt auch die Körperlichkeit vom individuell-charakterlichen Ausdruck. Des Weiteren sind zwei Linien entlang der beiden Arme der zweiten Frau von links bis zum unteren Bildrand zu ziehen. Dadurch erscheint die zweite Frau von links wie in einen Lichtkegel gesetzt. Die letzte Hauptlinie geht entlang des rechten Armes der dritten Frau von links bis zum unteren Bildrand hinunter. Diese erscheint dadurch ebenfalls bevorzugt, beinahe wie in einem umgekehrtem Lichtkegel. Die anderen beiden Frauen, die erste und die letzte von links, werden zwar durch die Hauptlinien nicht primär getragen. Dennoch bilden die vier Hauptlinien zumindest für die Gesichter eine Art Rahmen, wodurch sie ebenfalls ins Bild gezogen werden.

Betrachtet man zusätzlich die Informationen aus der ikonografischen Interpretation bzw. der darin enthalten Kontextinformationen, so mag man erkennen, dass die beiden Frauen, die am meisten von der Planimetrie getragen werden, auch diejenigen sind, die sowohl in der Serie die relevanteren Rollen spielen als auch die besser bezahlten Schauspielerinnen sind.

Beschreibung der szenischen Choreographie

Die vier Frauen sind mittig im Bild platziert und nehmen den Großteil des Bildes in Anspruch. Sie heben sich sehr deutlich von dem Hintergrund ab, der komplett in weiß gehalten wurde, während sie wiederum durchgehend in schwarzer Kleidung nebeneinander stehen. Es fällt auf, dass auch wenn relativ wenig Farbe im Bild vorhanden ist, der Fokus auf die Unterschiedlichkeit der Kleidung gelegt wird. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass kein Kleid bzw. kein Outfit dem anderen ähnelt (unabhängig von der Farbe). Dies könnte ein Hinweis darauf sein, wieso die Farbkomposition des Bildes recht dezent gehalten wurde, auch wenn mit starken Kontrasten gespielt wird. Wäre das Bild farbvoller, würde die Unterschiedlichkeit der recht uniformiert wirkenden Kleidung nicht zur Geltung kommen.

Die Frauen stehen allesamt recht selbstbewusst im Bild. Sie scheinen mit beiden Beinen im Leben zu stehen. Sie sind eigene Persönlichkeiten, die auch trotz dem einheitlichen Schwarz sichtbar ist. Die Unterschiedlichkeit der Kleidung könnte auch in diese Interpretationsrichtung tendieren. So könnte man annehmen, dass auch wenn jede für sich uniformiert zu sein scheint, es dennoch sichtbar ist – auch anhand der Kleidung – dass es sich um vier verschiedene Frauen und daher auch Persönlichkeiten handelt, die offensichtlich jede für sich aber auch in der Gruppe kämpfen und stark sein kann.

Aufgrund der Beinstellung vor allem der zweiten Frau von links sowie der Frau gleich rechts neben ihr, macht es den Eindruck, als würden diese zwei etwas weiter vorne stehen (dies stützt sich im Übrigen auch mit der Serienrolle bzw. der Bezahlung der beiden Schauspielerinnen, denn die beiden sind es nämlich die die teuerste unter den vier sind und auch eher die tragenden Rollen in der Serie spielen).

Beschreibung der perspektivischen Projektion

Die Frauen werden aus der Zentralperspektive aufgenommen. Eine Horizontlinie oder ein Fluchtpunkt sind nicht erkennbar. Es macht dennoch den Eindruck, dass die Frauen leicht nach unten schauen, was darauf deuten könnte, dass das Bild aus einer leichten Untersicht aufgenommen wurde.

2. Ikonisch- ikonographische Interpretation

Die planimetrischen Linien zeigen eindeutig, wer unter den Frauen die relevanten Personen sind, indem es insbesondere die beiden Frauen in der Mitte, also die zweite und dritte Frau von links, betont. Dennoch werden gleichzeitig auch die anderen beiden bzw. zumindest ihre Köpfe eingerahmt, was dennoch auf eine Verbundenheit zwischen den Frauen schließen lassen soll, die sich letztendlich in der Serie an sich zeigt. Im Übrigen werden durch die Planimetrie die Köpfe aller vier Frauen vom restlichen Körper getrennt. Die Köpfe sind auch jene Körperteile, die bei allen Frauen von der Planimetrie erfasst werden. In dieser Trennung von Kopf und Körper dokumentiert sich auch die Trennung von Körperlichkeit und Individualität bzw. dem individuell-charakterlichem Ausdruck. Auffallend in diesem Kontext ist zusätzlich, dass jeder der vier Frau ein eigener Platz, eigener Raum bzw. eigener Rahmen zugestanden wird.

Auch auf dieser Ebene zeigt sich die dominante Funktion der beiden Frauen in der Mitte. Gleichzeitig dokumentiert sich jedoch auch hier die Verbundenheit aller vier Frauen miteinander, die auch durch die szenische Choreografie hergestellt wird und dennoch auf unterschiedliche Persönlichkeiten schließen lässt. Trotz Uniformität, die durch die gängige schwarze Farbe der Kleidung hergestellt wird, lassen sich Unterschiedlichkeit in der Kleidung feststellen, die wiederum für die unterschiedliche Persönlichkeit, den individuell-charakterlichen Ausdruck stehen. Alle vier Frauen werden absolut in den Vordergrund gestellt. Es finden sich keine weiteren Gegenstände im Bild bzw. Hinweise auf Horizontlinien oder Fluchtpunkte. Es scheint so als wären die vier Frauen vollends in der Lage zu sein, das Bild zu füllen. Sie haben sowohl von Aussehen her als auch von der Persönlichkeit genug zu bieten und verdienen ungeteilte Aufmerksamkeit.

4 Gruppe „Cafe Latte“ – privat

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonografische Interpretation

Vordergrund

Im Vordergrund ist eine Frau zu sehen, die auf einem altertümlichen Sessel mit braunem Holzgestell und grünen Sitz- und Rückenpolster sitzt.

Ihre Hände hat sie knapp oberhalb ihrer Knie gelegt. Beide Arme sind dabei leicht angewinkelt bzw. nicht ganz durchgestreckt. Die Beine sind bei den Knien eng einander gelegt. Die Unterbeine sind links und rechts voneinander gespreizt und reichen bis zu dem Boden hinunter. Die Frau hat schwarze Lackschuhe mit hohem Absatz an. Der Absatz des linken Fußes ist aufgrund der Beinstellung der Frau nicht eindeutig erkennbar. Beim rechten Fuß sieht man den



Absatz ganz wenig. Die Frau hat schwarze, durchgehend gelochte Strümpfe an. Diese sind im Kniebereich etwas heller als im unteren Teil des Beines. Sie trägt außerdem ein schwarzes Kleid mit einem V- Ausschnitt. Die Ärmel reichen etwa bis etwas unterhalb des Ellbogens. Bis zum Ellbogen sind die Ärmel eher enganliegend; ab dem Ellbogen sind die Ärmel etwas weiter geschnitten und fallen leicht glockenförmig. Die Frau scheint ebenfalls einen schwarzen Lackgürtel um die Taille zu haben, der jedoch nicht genau erkennbar ist. Am Hals hängt ein schwarzes kleines Kreuz, welches an einem dünneren, aber klar erkennbaren Band angebracht ist. An der rechten Hand am Ringfinger ist ein dünner silberner Ring erkennbar. Ansonsten kein weiterer Schmuck erkennbar. Ihre Fingernägel sind schwarz lackiert.

Die Frau hat kinnlange blonde Haare, die auf der rechten Gesichtshälfte eher hinter die Schulter gehen während sie auf der linken Gesichtshälfte etwas nach vorne hängen. Der Kopf

bzw. die Haare sind bis knapp oberhalb des Scheitels zu sehen. Der Rest des Kopfes wird von oberen Bildrand abgeschnitten. Die Frau ist um die Augen leicht schwarz geschminkt. Sie blickt direkt den Betrachter/die Betrachterin an. Der Mund ist eher natürlich geschminkt. Der rechte Mundwinkel ist leicht nach oben gezogen. An der rechten Wange ist ein Grübchen erkennbar.

Hintergrund

Der Hintergrund ist durchgehend grau schattiert. In der oberen Bildhälfte ist er etwas heller. Weiter unten im Bild finden sich etwas dunklere Schraffierungen. Auf dem Boden sind ebenfalls kleine Schatten der Sesselbeine erkennbar.

2. Ikonografische Interpretation

Auf dem Bild ist eine blonde Frau, in schwarz gekleidet, die auf einem altertümlichen Sessel posiert. Die Arme sind auf den Knien abgestützt. Die Beine berühren sich an den Knien und sich nach unten gespreizt. Sie blickt den Beobachter/die Beobachterin direkt an.

Kontextinformationen

Auf dem Bild ist eine der Gruppendiskussionsteilnehmerinnen zu sehen. Das Bild wurde scheinbar jedoch von einem professionellen Fotografen gemacht, wie der Bildtext „Fotos: SIM – Roland Molcik“ im unteren rechten Bildrand vermuten lässt. Das Bild weist auch etliche Charakteristika einer professionell inszenierten Fotografie auf. So wirkt die Frau übermäßig gut ins Bild bzw. in Szene gesetzt worden zu sein, wie es dies womöglich bei nicht laienhaft aufgenommen Fotografie wäre.

Gesichtsausdruck und Geste

Die Frau wirkt sehr sexy und geheimnisvoll. Sie ist durch die Sitzhaltung und die an den Knien abgestützten Arme etwas nach vorne gebeugt, was ein wenig Offensive anmutet. Die Beine sind in einer eher mädchenhaften Haltung, wirken jedoch auch sehr sexy. Der Gesichtsausdruck ist beinahe ein fordernder. Die Frau blickt den Betrachter/die Betrachterin

direkt an, wodurch das leichte Lächeln beinahe verführerisch wirkt. Insgesamt ist die Frau perfekt in Szene gesetzt worden.

Reflektierende Interpretation:

1. Ikonische Interpretation

Beschreibung der Planimetrie

Folgende Linien helfen die Planimetrie zu rekonstruieren: zwei schräge Linie, die von den unteren Bildecken an der linken und der rechten Seite entlanggehen, bis hin zu den Fingerspitzen der Frau. Die Schräge, die von der rechten unteren Bildecke ausgeht, verläuft bis zum linken Arm bzw. Ellbogen. Von diesem Punkt aus geht sie entlang dieses angewinkelten Arms durch das Gesicht hindurch, wodurch insbesondere das rechte Auge fokussiert wird. Eine weitere Linie ist eine vertikale Linie, die einen Teil des Stuhls entlanggeht, knapp den Busen der Frau berührt und ebenfalls das Gesicht durchläuft.

Die planimetrischen Linien teilen die Frau in mehrere Abschnitte, wobei das Gesicht doppelt gerahmt wird und dadurch von der Planimetrie besonders getragen wird. Der Oberkörper bzw. der Busen der Frau bekommt ebenfalls einen eigenen Abschnitt, betrachtet man den rechten Bildrand ebenfalls als Abgrenzung. Ebenfalls durch die Planimetrie getragen wird die ungewöhnliche Sitzstellung der Frau, indem beide Unterbeine einen eigenen Rahmen bekommen. Insgesamt betrachtet scheinen sämtliche relevanten Körperteile der Frau einen eigenen Abschnitt, eine eigene Rahmung zu bekommen.

Beschreibung der szenischen Choreografie

Drei Viertel des Bildes macht in etwa alleine die Frau aus. Auf dem Bild befinden sich nichts anderes außer der Frau und der altertümliche Sessel. Der Hintergrund ist in einer grauen Farbe mit Schattierungen gehalten. Es finden sich keine weiteren Gestaltungselemente. Die Frau ist somit klar im Vordergrund bzw. im Fokus des Bildes. Es fällt zwar auf, dass der Sessel kein gewöhnlicher ist, dennoch stört er nicht die Aufmerksamkeit auf die Frau. Vielmehr bietet er ihr eine zusätzliche Stütze, indem er die Grundlage bildet, auf der die Frau eben diese Haltung einnehmen kann.

Beschreibung der perspektivischen Projektion

Es ist keine eindeutige Horizontlinie erkennbar. Eine Möglichkeit wäre, dass die Horizontlinie in etwa ein wenig oberhalb der Sesselbeine ist, was bedeuten würde, dass das Bild aus der Untersicht aufgenommen wurde.

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation

Auf mehreren Ebenen dokumentiert sich, dass der Fokus eindeutig auf der Frau liegt. Diese wiederum scheint mit dieser Aufmerksamkeit auf ihre Person gut zu zurechtzukommen. Sie hat etwas zu bieten und das präsentiert sie auch. Die ganze Komposition wirkt sehr stimmig. Die relevanten Körperteile werden dabei von der Planimetrie getragen. So wird der Busen der Frau, aber auch ihre auseinandergespreizten Beine durch die Planimetrie betont. Auffallend ist, dass der Kopf vom restlichen Körper abgetrennt wird, was auf eine Trennung zwischen Individualität und Körperlichkeit geschlossen werden kann. Sie ist mehr als bloß das, was ihr Körper hergibt.

Die Frau scheint demnach genug Material zu haben, um alleine ohne viele Gestaltungselemente im Bild zu bestehen. Trotz recht gewöhnlicher Kleidung bzw. einer, die beinahe klassisch ist („Das kleine Schwarze“), kann sie ihren individuellen- charakterlichen Ausdruck vermitteln. Gleichzeitig wirkt sie dabei auch sehr sexy und verführerisch. Im Übrigen werden auch die körperlichen Vorzüge sehr wohl von der Planimetrie getragen und dadurch betont. Dadurch wird eine stimmige Balance zwischen Kopf und Körper bzw. Individualität und Körperlichkeit hergestellt. Auch wenn die körperlichen Vorzüge eindeutig im Fokus sind und durch die Planimetrie getragen werden, wird gleichzeitig auf den individuellen Ausdruck der Frau hingewiesen, indem die Trennung zwischen Kopf und restlichem Körper von der Planimetrie vollzogen wird.

Komparative Analyse der Gruppenbilder „CafeLatte“

Was sicherlich sofort bei der Betrachtung des kommerziellen und privaten Bildes auffällt ist, dass im privaten Bild eine Frau den vier Frauen des kommerziellen Bildes gegenüber steht.

Das heißt, es ist bereits bei dem Vergleich zwischen kommerziell und privat ein wesentlicher Unterschied in die Anzahl der Protagonistinnen ist. Betrachtet man jedoch die beiden Bildarten genauer, so merkt man, dass die Frau im privaten Bild durchaus dem Vergleich mit den kommerziell inszenierten Schauspielerinnen standhalten kann.

Die Frau im privaten Bild macht den Eindruck, als wäre sie eine von ihnen und daher kann sie diesen Vergleich auch alleine bestehen. Sie sieht die Frauen des kommerziellen Bildes nicht als Konkurrenz sondern vielmehr als Verbündete, was sie dazu befähigt, es ihnen gleich zu tun. Weitere Gemeinsamkeiten finden sich daher in mehreren anderen Aspekten, so beispielsweise der Kleiderwahl bzw. der Farbe der Kleidung. Wie die Frauen im kommerziellen Bild trägt auch die Frau im privaten Bild ein schwarzes Kleid sowie schwarze, hochhackige Schuhe. Auch wenn im kommerziellen Bild nicht durchgehend schwarze Schuhe zu sehen sind – die Hauptprotagonistin trägt silberne Schuhe – sind dennoch auf den ersten Blick Kleidung und Schuhe schwarz einzustufen. Die Frau auf dem privaten Bild trägt ebenfalls, wie die erste und die vierte Frau von links im kommerziellen Bild, schwarze Strümpfe. Insgesamt lassen sich also einige Aspekte der Bildkomposition aufzählen, die dem kommerziellen Bild gemeinsam sind. Eine weitere Gemeinsamkeit, die nichts mit der Bildkomposition an sich zu tun hat, ist diejenige, dass beide Bilder von professionellen Fotografen geschossen wurden. Die Professionalität der Aufnahme des privaten Bildes dokumentiert sich auf vielerlei Ebenen. Die Frau in sitzender Pose nimmt den Großteil des Bildes für sich in Anspruch und wirkt dabei mit der übrigen Bildkomposition sehr harmonisch.

Die Pose ist im Übrigen ebenfalls ein wichtiger Unterschied zwischen dem kommerziellen und privatem Bild – abgesehen von der Anzahl der Frau auf dem Bild. Während die Frauen im kommerziellen Bild allesamt stehen, sitzt die Frau im privaten Bild auf einem altertümlichen Sessel. In dieser Unterschiedlichkeit der Pose dokumentiert sich womöglich das einzige Mal die erhabene Stellung der kommerziellen Frauen. Die Frau im privaten Bild mag sich als eine von ihnen fühlen und ihnen im direkten Vergleich kaum nachstehen, dennoch scheint es bei näherer Betrachtung klar zu sein, dass sie diejenige ist, die die Frauen im kommerziellen Bild nachahmt bzw. ihnen nacheifert. Denn es sind die Frauen auf dem kommerziellen Bild, die für eine ganz neue Generation von Frauen stehen und den Weg für diese mehr oder weniger geebnet haben. Mag man ihnen nacheifern und in diesem Tun erfolgreich sein, so wie die Frau des privaten Bildes; gleichzeitig muss dennoch klar sein, wer oben an der Spitze *steht*.

5 Gruppe „Milch“ – kommerziell

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonographische Interpretation

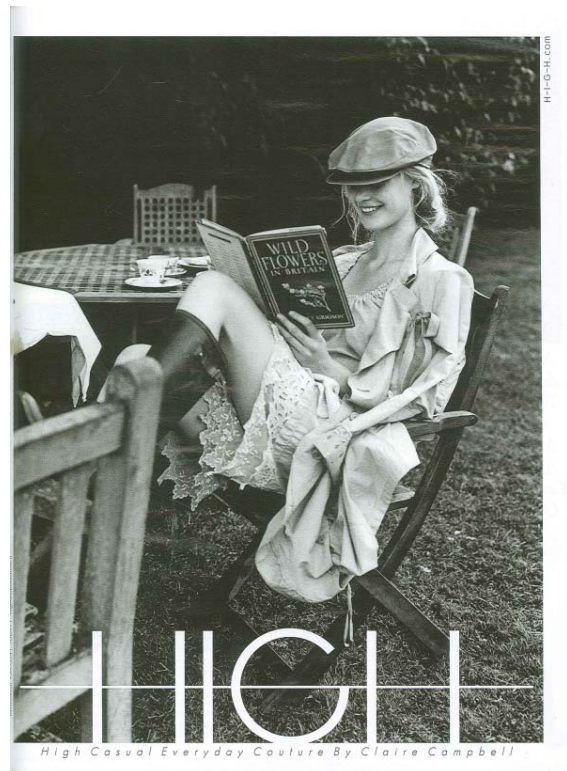
Vordergrund

Im Vordergrund ist ein Stück der Hinterseite einer Rückenlehne mit hölzernen Streben. Die Größe des Stuhls reicht in etwa bis zu Bildmitte. An den Kanten ist der Anstrich etwas dunkler verwittert als der Rest der Streben. Der Sessel steht schief zum weißen Bildrand.

Mittelgrund

Im Mittelgrund des Bildes „H-I-G-H“⁷⁵ sitzt eine Frau in einem Gartenstuhl mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand. Sie ist nach links gedreht und hat ihre Beine angewinkelt; das Bein auf der vorderen Seite ist höher angewinkelt. Es scheint so, als ob die Beine an einem anderen Stuhl/Gegenstand abgestützt sind. Das Buch liegt auf dem Oberschenkel auf.

Die Frau trägt eine Kopfbedeckung, einer Schirmkappe ähnlich, die ihre Augen verdeckt. Die Kopfbedeckung ist am oberen, weichen Teil etwas bauschiger. Oberhalb der Augen ist das Käppi steifer. Es bedeckt die Augen, sodass ein Schatten auf die Augenpartie fällt. Am weichen Teil des Käppis fällt Licht. Aus der Kappe fallen auf der linken Seite ein paar helle Strähnen heraus. Auf der rechten Seite sind mehr Haare zu sehen. Sie fallen ebenfalls aus der



⁷⁵ Bildquelle: http://www.high-everydaycouture.com/at_en/books-and-films/archive/spring-summer-11.html?store=at_en

Kappe heraus und reichen bis zu dem Kragen des Mantels, den die Frau anhat. Die Haare scheinen hell bzw. blond zu sein. Das zugewandte Ohr läppchen der Frau blitzt aus dem Käppi hervor, der Rest des Ohrs ist von den Haaren bedeckt. Die Mundwinkel sind deutlich nach oben gezogen. Die Frau hat im Gesicht eine Lachfalte, die von der Nase in etwa bis zu dem nach oben gezogenen Mundwinkel reicht. Die obere Zahnreihe ist sichtbar.

Um die Schultern hat die Frau einen hellen Mantel umgehängt, der nach unten über den Gartenstuhl hängt. Der zugewandte Arm ist vom Mantel bedeckt; die Hand mit dem Buch blitzt aus dem Mantel hervor. Der Mantel hat einen Kragen, der auf der rechten Seite nach außen geklappt ist. Neben dem Kragen in Brusthöhe ist eine Masche erkennbar, deren Enden der Schleife nach unten hängen. Der Ärmel auf der rechten Seite wirft Falten und fällt zum Teil an die Armelehne des Klappsessels. Der Rest des Mantels bzw. das untere Ende des Mantels hängt ebenfalls stark gefaltet vom Sessel herunter und verdeckt dabei einen Teil der Klappsesselbeine. Ihr Oberteil ist am Ausschnitt gerafft. Ein Teil der Brust auf der rechten Seite ist zu sehen. Die andere Brust wird von dem aufgeschlagenen Buch verdeckt. Knapp unterhalb der Brust wirft das Oberteil ebenfalls Falten.

Die Frau scheint eine kurze, dünne Hose zu tragen. Knapp unterhalb des sichtbaren Teils des Armes ist die Hose aus einem Stoff, der wie das Oberteil aussieht. Die Abschlüsse dieses Stoffes sind ebenfalls leicht gerafft. Von dieser Stelle ausgehend hängt ein mit einer breiten Spitzenborte versehener Stoff um den Oberschenkel herum bzw. vom Oberschenkel herunter. Am linken Oberschenkel ebenso, dieser ist jedoch zu einem guten Teil von dem Unterbein des abgewandten Beines nicht zu sehen. Es ist lediglich das oberste Stückchen des Oberschenkels sowie die Kniespitze zu sehen. An dem rechten Bein hat die Frau locker sitzende glatte schwarze Stiefel, die fast bis zum Knie reichen.

Außerdem sind mehrere Sessel, im Hintergrund noch zwei – außer dem Stuhl, indem die Frau sitzt und dem Stuhl im Vordergrund, und ein dazugehöriger Tisch zu sehen. Knapp hinter der zugewandten Gesichtshälfte der Frau ist ein Stückchen einer Rückenlehne des Sessels erkennbar. Die Rückenlehne ist in gleichmäßigen kleinen Quadraten durchlöchert. Daneben im Hintergrund steht noch ein Sessel mit dergleichen Musterung hinter dem Tisch. Der Tisch ist rund. Auf diesem steht weißes Geschirr mit floralem Muster. Am nächsten zur Frau steht eine Tasse mit Untertasse. Knapp dahinter ein paar weitere Serviceteile. Links neben dem Tisch ist in etwa gleicher Höhe etwas mit einem weißen Tuch verdeckt.

Hintergrund

Der Hintergrund ist dunkel. Es ist nicht genau erkennbar, was den Hintergrund ausmacht. Auf der rechten Seite des Bildes, in der oberen rechten Ecke sind vermehrt einzelne Blätter zu sehen, sodass angenommen werden kann, dass auch in der linken oberen Bildhälfte Bäume oder Sträucher sind. In etwa der Höhe des rechten hinteren Sessels beginnt das Gras, welches sich bis in den Vordergrund erstreckt.

Schriftgrund

In der rechten Ecke und im unteren Teil des Bildes ist eine Schrift auf dem weißen Rahmen, der das Bild oben, unten und auf der rechten Seite umgibt. Die Schrift auf der rechten Seite im obersten Eck beschreibt die Internetseite der Marke. Würde man sie um 90° im Uhrzeigersinn drehen, wäre sie waagrecht. Der andere Schriftzug ist im untersten Teil des Bildes, ebenfalls auf dem weißen Bildrand. Da steht geschrieben „High Casual Eyeryday Coutoure By Claire Campbell“. Die Buchstaben sind alle gleich groß und schnörkellos. Vor dem dunklen Bildhintergrund sind die Buchstaben „H-I-G-H“ zu lesen. Sie haben in etwa die Kopfgröße des Modells. Die vertikalen Linien der beiden „H“, das „I“ sowie der runde Buchstabenteil des „G“ sind gleich breit. Eine im Vergleich zu dieser Breite deutlich schmalere Linie geht quer durch alle Buchstaben hindurch (und darüber hinaus).

Außerdem ist der Titel des Buches, den die Frau in der Hand hält, zu lesen. Auf dem rechten Buchdeckel ist zu lesen „WILD FLOWERS IN BRITAIN“. Der gesamte Schriftzug ist in schmalen, länglichen Großbuchstaben geschrieben. Die einzelnen Wörter sind untereinander und in etwa gleich groß geschrieben, wobei „IN BRITAIN“ in einer Reihe geschrieben steht und in etwas kleineren Buchstaben. Am untersten Buchrand ist ebenfalls etwas geschrieben, was zum Teil von den Fingern der Frau verdeckt ist; ein „Y“ und im Abstand davon „GRIGSON“ ist noch sichtbar.

2. Ikonographische Interpretation:

Auf dem Bild wird die Szene einer Mußestunde nach dem Frühstück gezeigt. Die Frau sitzt dabei in einem verwunschen anmutenden Garten und blättert noch in ihrem Buch. Es ist zeigt eine inoffizielle Szene, in der die Frau in leichter (Schlaf-)Kleidung noch schnell etwas über sich wirft (Mantel, Garten-/Gummistiefel) und noch schnell bei einer Tasse Tee ein paar Seiten eines Buches liest.

Ein Blick in stilistisch ähnliche Bilder lässt erkennen, dass es sich bei diesem Motiv um ein gängiges Motiv für Modefotografien handelt. Gleichzeitig wird jedoch bei näherer Betrachtung der gesamten Kampagne der Spring-Summer-Kollektion 2010 von „H-I-G-H“ deutlich, dass mit der Assoziation eines verwunschenen Gartens gespielt. So fügt sich das kommerzielle Bild „H-I-G-H“ gut in den Kontext von Mode und Fashion ein, wobei er vor diesem Hintergrund zusätzlich weitere Bilder mitliefert, die mit einem verwunschen Garten assoziierten werden könnten.

Kontextinformationen⁷⁶

Das Bild wurde von den Gruppendiskussionsteilnehmerinnen aus der Modezeitschrift „Vogue“ ausgesucht. Auf dem Bild stehen die Buchstaben „HIGH“ (siehe Bildtext). Die Marke verweist auf eine britische Designerin, die Kleidung und Accessoires für Frauen entwirft. Hinter der Mode steht die Designerin Claire Campbell, die bei ihren Entwürfen großen Wert auf Tradition und künstlerisches Handwerk legt. So heißt es auch auf der Homepage der Marke: „High is a brand with a strong identity, that will resist the vagaries of passing fashion“.

Die Werbekampagne entstand für die Spring/Summer 11 Kollektion der Marke „HIGH“.⁷⁷ Die Bilder wurden offenbar in einem Garten bzw. in einem Haus mit Garten gemacht. Es gibt sowohl Bilder in schwarz-weiß als auch in Farbe. Außerdem gibt es Bilder von den Modells aber auch von Tieren, Blumen bzw. allgemein gesagt vom Landleben. Auch sind die Modells immer jeweils andere. Es gibt eine wesentlich ältere Frau und zwei oder drei weitere, jüngere Modells, die in verschiedenen Zusammensetzungen miteinander für die Kamera posieren. Einige der Bilder sind mit Gedichten von William Blake und Robert Frost unterzeichnet.

⁷⁶Anm.: Die folgenden Informationen wurde der Homepage der Marke entnommen: <http://www.h-i-g-h.com/philosophy.php>

⁷⁷<http://www.h-i-g-h.com/book-spring-summer-2011.php>

Reflektierende Interpretation:

1. Ikonische Interpretation

Beschreibung der Planimetrie

Die rekonstruierte Planimetrie versetzt die Frau in zwei, ein inneres und ein äußeres, Schächtelchen. Die Frau erscheint dadurch geschützt, von der Außenwelt abgekapselt, wodurch letztlich nochmals der inoffizielle Moment dieser Szene zum Ausdruck kommt. Dass es sich um einen geheim und versteckt anmutenden Garten handelt, dokumentiert sich somit auch auf einer planimetrischen Ebene.

Durch die planimetrische Rekonstruktion kommt die Mehrfachreflexion des Bildes zum Ausdruck. Durch das kleinere Dreieck wird diese Beziehung zwischen Blick und Buch bzw. Blume bzw. Frau fokussiert, wodurch deutlich wird, dass das Buch die Blume ist und die Blume die Frau ist. Dem generalisierten Beobachter präsentiert sich somit eine junge Pflanze, eine Knospe – hier in Form einer jungen Frau, die ganz und gar in ihr Buch eingetaucht ist, beschützt vor der Außenwelt in einem versteckten Garten.

Gleichzeitig versetzt das zweite Dreieck dieser bruchlosen Inszenierung von Jugendlichkeit und Sorglosigkeit einen leichten Knick, indem der angebrochene Sessel im Hintergrund durch dieses größere Dreieck ebenfalls fokussiert wird (die Linie, die den Abschluss des Dreiecks bildet, verläuft exakt über dem abgebrochenen Teil und schließt es somit eindeutig mit ein). Vor diesem Hintergrund kann der angebrochene Stuhl auch als Zeichen der angebrochenen Inszenierung von Jugendlichkeit interpretiert werden. Die Übergegensätzlichkeit zwischen Jugendlichkeit und Erwachsensein mag in ihren Konturen auf kommunikativ-generalisierter Ebene zum Ausdruck kommen, blickt man in die Stilgeschichte der Bilder, die Mädchen oder junge Frauen im Garten abbilden, wird jedoch erst durch die Planimetrie deutlich.

Beschreibung der szenischen Choreographie

Die Frau ist mittig im Bild platziert, wobei der Stuhl im Vordergrund ebenfalls einen recht großen Teil des Bildes in Anspruch nimmt. Weitere Gestaltungselemente, wie der Tisch und die Sesseln füllen ebenfalls das Bild auf. Der Fokus liegt aber eindeutig auf der Frau (was sich auch auf planimetrischer Ebene dokumentiert), die im Vergleich zur etwas trist anmutenden Umgebung frisch und lebensfroh erscheint.

Beschreibung der perspektivischen Projektion

Die Frau wurde aus der Zentralperspektive im Dreiviertel- Profil aufgenommen. Die Horizontlinie befindet sich knapp unterhalb ihres Kinns, was womöglich darauf deuten könnte, dass das Bild aus einer leichten Untersicht aufgenommen wurde.

Insgesamt fällt auf, dass die perspektivische Projektion mit ihren beiden Fluchtpunkten (siehe Abbildung 48) im Allgemeinen einerseits die wesentlichen Ausrichtungen im Bild nochmals auf visueller Ebene festhält, wie die zur Seite gedrehte

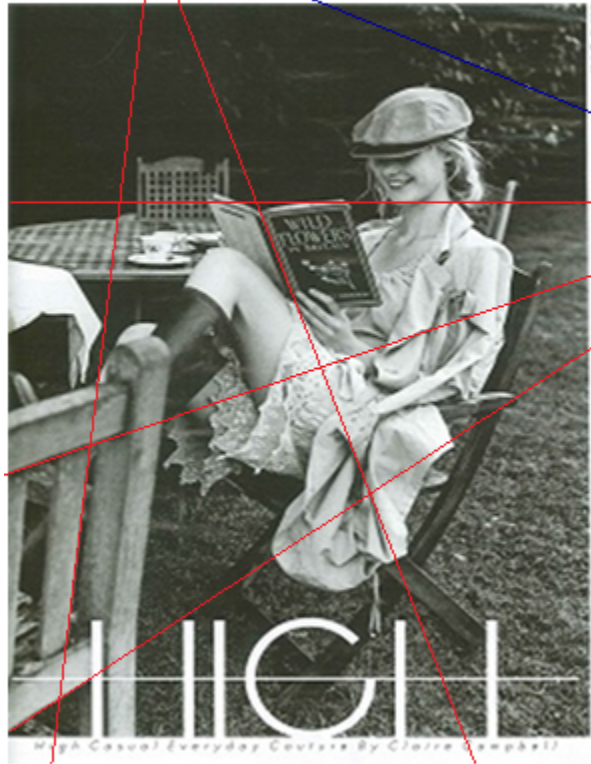


Abbildung 48: Gr. "Milch" - kommerziell/perspektivische Projektion

Sitzhaltung der Frau; oder das nach oben angewinkelte Bein; andererseits werden auch auf Ebene der perspektivischen Projektion dieselben Aspekte, die bereits auf planimetrischer Ebene herausgearbeitet werden konnten, fokussiert. Insbesondere ist dabei die Unterteilung des Bildes in Dreiecke anzuführen, von denen es auf planimetrischer Ebene, so wie sie hier rekonstruiert wurde, nur zwei gibt. Auf Ebene der perspektivischen Projektion finden sich etliche mehr, die jedoch ebenfalls das Buch, das Gesicht bzw. den Blick, aber auch weitere Gestaltungselemente, wie den angebrochenen Holzstuhl im Hintergrund oder das entblößte, angewinkelte Bein der Frau fokussieren.

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation

Auf vielerlei Ebenen wird die Kombination zwischen Tradition und Neuartigkeit betont, was letztendlich auch im Sinne der Marke ist. So zeigt man eine junge Frau, die ihrerseits selbst aufgrund der Kleidung eine Gegensätzlichkeit verkörpert durch die Kombination aus klassischen und modisch- verspielten Kleidungsstücken, in einer Gartenidylle. Bruchlos wird ein vermutlich Englischer Garten inszeniert, was auch in den modischen Gestaltungselementen wie dem Trenchcoat oder dem Käppi á la Sherlock Holmes aber auch in der Verwendung von Accessoires wie dem Porzellangeschirr und dem Buch über wilde Blumen in Großbritannien. In dem Bild dokumentiert sich daher ein gewisses Dilemma – nämlich einerseits frisch und jugendlich zu sein und andererseits althergebrachte Normen und Werte zu pflegen. Das Bild wagt den Versuch diese beiden Kontinuen miteinander zu verbinden.

Diese Übergegensätzlichkeit zwischen Jugend und Alter bzw. Jugendlichkeit und Älterwerden, mag in ihren einfachen Konturen auf einer kommunikativ-generalisierbaren Ebene zum Ausdruck kommen. Das Besondere an diesem Dilemma ist jedoch, dass es sich in den kleinsten Details, die im Bild relevant sind bzw. von der Planimetrie fokussiert werden, dokumentiert. Es wird mit der Inszenierung des perfekten Landlebens gespielt bzw. mit Assoziationen des englischen Adels, der sich auf das Land zurückzieht; bloß wird diese Geschichte hier neu aufgerollt. Eine junge Frau, in der Blüte ihres Lebens, wird in Kombination gebracht mit dem ruhigen, tristen Landleben.

Es macht den Eindruck als wäre im Zuge dieser Inszenierung nichts dem Zufalls überlassen worden. So sprechen viele Gestaltungselemente – auch auf modischer Ebene – ausgehend vom altertümlichen Käppi, dem Trenchcoat als Zeichen zeitloser Eleganz bis hin zu dem Buch von Geoffrey Grigson, welches erstmals in den 40er Jahren erschien⁷⁸. Zieht man nun die Erkenntnisse der ikonisch- ikonologischen Interpretation hinzu, so fällt auf, dass das Spiel zwischen unverbrauchter Jugend und des von der Last der Verantwortung verbrauchten ÄlterWerdens auf visueller, dokumentarischer Ebene weitergespielt wird. So kann die Frau ausgehend von der Planimetrie einmal als ein von außen geschütztes und unberührtes Wesen angesehen werden, das keinerlei Makel oder Spuren des Alters am jugendlich frischen Körper erkennen lässt. Geht man jedoch buchstäblich wie ikonisch ein Stückchen weg von der Körperlichkeit, so rücken Gestaltungselemente in den Vordergrund bzw. in die Planimetrie,

⁷⁸Anm.: <http://www.littlewhitecrow.co.uk/1632.php>

wie der angebrochene Stuhl im Hintergrund als Zeichen der angebrochenen Jugendlichkeit der Frau.

Auch kommt bei näherer Betrachtung der Planimetrie die Mehrreflexion des Bildes zum Ausdruck, die deutlich macht, dass die Frau die Blume anschaut, im Bild in Form eines Buches, und der generalisierte Beobachter ebenfalls eine Blume anschaut, bloß diesmal in Form eines Frau. Das Buch ist sozusagen die Blume und die Blume ist die Frau. Dem generalisierten Beobachter, der in diese inszenierte Wirklichkeit eines Englischen Gartens eingetaucht ist, wird somit eine junge Pflanze präsentiert, die dabei ist zu erblühen, worin erneut die Übergegensätzlichkeit zwischen Jung und Alt zum Ausdruck kommt. Dass dies vermutlich das Motiv der Kampagne ist, lässt sich auch in der Inszenierung weiterer Bilder derselben Kampagne festmachen.

6 Gruppe „Milch“ – privat

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonographische Interpretation

Vordergrund

Im Bildvordergrund ist eine Frau eingekleidet in einem roten und gemusterten Gewand.

Das Gewand ist derartig bauschig, dass weder die Arme bzw. Hände oder die Füße zu sehen sind. Das Gewand reicht bis zum Boden hinunter. Am Rücken scheint das Kleid gepolstert zu sein. Ein Ärmel bzw. der des sichtbaren

Arms reicht in etwa von der Taille bis zum Boden und bildet so eine große Falte. Aus dieser scheint ein weißer Stoff heraus. Der halbrunde Kragen des Gewandes ist ebenfalls mit einem weißen Stoff unterlegt, der etwas über den rötlichen Teil des Kragens ragt. Das Gewand ist durchgehend rötlich grundiert mit weißen und grünlichen Mustern. Es sind einige florale Muster am untersten Ende des Gewandes zu sehen.

Die Frau hat dunkle Haare. Sie trägt den Scheitel auf der rechten Seite. Die Haare scheinen zusammengekommen zu sein. Die Haare sind nach oben eng am Kopf zusammengeknötet.



Am hintersten Teil des Kopfes ist ein rötlicher Stoff angebracht, der etwas über den Hinterkopf hinausragt; vermutlich ein Teil der Haarschnalle.

Mittelgrund

Im Mittelgrund des Bildes stehen in der linken Bildhälfte einige Sessel nebeneinander. Einige Sessel sind mit dem hinteren Teil der Rückenlehne dem Beobachter zugewandt, während einige andere mit der vorderen, gepolsterten Seite der Rückenlehne dem Beobachter zugewandt sind. Eine längliche hölzerne Platte steht den beiden Stuhlreihen; vermutlich ist es ein Tisch. Es ist lediglich ein kleiner Teil erkennbar, der eine Tischoberfläche sein könnte. Ein Sessel ist an diesem Platz etwas weiter vom Tisch entfernt – im Vergleich zu den übrigen Sesseln. Unmittelbar rechts neben diesem Sessel sind eine Person bzw. ihr Kopf und ein kleiner Teil des Oberkörpers erkennbar. Oberhalb dieser Gruppe von Sesseln ist eine zweite Ebene, vergleichbar mit einem weiteren Stockwerk, zu sehen. Genau erkennbar ist es jedoch nicht, ob dies ein extra Raum in der oberen Etage ist. Dieser Raum wird jedenfalls von einem waagrechten Betonbalken von dem unteren Teil getrennt. Oberhalb davon ist Glas zu sehen, in welchem sich etwas spiegelt. Auf der rechten Seite ist ein halbkreisförmiges Pult erkennbar. Die vordere Seite ist in etwa die gleiche Farbe wie der Boden. Am oberen Teil der Vorderseite hat das Pult eine zusätzliche vermutlich hölzerne Umrandung. Die Oberfläche des Pultes besteht aus einem dunkleren, beinahe schwarzen glänzenden Material. Hinter dem Pult ist ein Kopf einer Frau mit kinnlangen dunklen Haaren zu sehen. In der Höhe des Kopfes befindet sich hinter ihr ein viereckiger Bildschirm.

Hintergrund

Der Hintergrund des Bildes ist im Grunde die Aussicht, die aus den großen Fenstern bzw. der Glaswand erkennbar ist. Die Glasscheiben reichen von dem oberen Bildrand bis hin vermutlich zum unteren Bildrand und sind jeweils von dem einen waagrechten Betonbalken geteilt in einen unteren und einen oberen Teil. Außerdem sind sie in gleichmäßigem Abstand mit etwa schmälere Balken senkrecht geteilt sowie in ihrem oberen Teil – der unteren Ebene – einmal waagrecht geteilt. Dahinter sind vor allem durch die Glasscheiben der unteren Ebene Grünzeug bzw. vermutlich Bäume. In der oberen Ebene ist heller, beinahe weißer Himmel sowie einzelne grünliche Zweige.

2. Ikonographische Interpretation

Auf dem Bild ist die Geigerin der Gruppe abgebildet. Sie steht in einem großen, hohen, saalartigen Raum mit einer großen, verglasten Wand und rötlichem Parkett am Boden. Aufgrund des Interieurs, der einfach anmutenden Stühle und dem länglichen Tisch sowie einer Rezeption mit Pult, scheint es ein Eingang in einen öffentlichen Saal, einem Auditorium ähnlich, zu sein.

Gestik und Gesichtsausdruck

Die Frau blickt freundlich, beinahe schüchtern in die Kamera. Sie hält den Kopf leicht nach unten und blickt über ihre rechte Schulter. Sie hält den Kopf leicht nach unten und blickt über ihre rechte Schulter. Die Körperhaltung ist eine dezente. Die Arme sind nicht sichtbar, scheinen aber nah am Körper angewinkelt zu sein und hängen leicht nach unten hin. Die Frau wirkt insgesamt – sowohl von der Körperhaltung als auch vom Gesichtsausdruck - recht brav und harmonisch.

Reflektierende Interpretation:

1. Ikonische Interpretation

Beschreibung der Planimetrie

Folgende Linien helfen auf planimetrischer Ebene die Komposition des Bildes zu rekonstruieren: Eine Linie ist in senkrechter Richtung zu ziehen und geht entlang des Schattens der Betonsäule. Dadurch wird ebenfalls die aufrechte Stehposition der Frau betont, denn diese Linie fokussiert jene Stelle, die gleichzeitig die Bildhälfte beschreibt als auch den Körperschwerpunkt der Frau. Eine weitere Linie geht von der großen Falte des Gewandes der Frau schräg nach oben, womit das Gesicht insbesondere die rechte Gesichtshälfte der Frau betont wird. Dadurch wird insbesondere das recht süße Gesicht bzw. der Gesichtsausdruck der Frau fokussiert. Die runden Augen, der Blick von unten nach oben und das leichte Lächeln, alles ein wenig einem Kindchenschema ähnlich fallen durch diese planimetrische Rekonstruktion besonders auf.

Insgesamt fällt auf, dass das Bild keine planimetrische Gesamtkomposition aufweist, worin sich letztlich die Amateurmachart dokumentiert. Die Füße sind abgeschnitten, weshalb die Frau wie ein Püppchen in das Bild gehängt erscheint. Außerdem passiert in der oberen Ebene des Bildes, die auch auf planimetrischer Ebene visuell abgetrennt wird, nochmals etwas anderes als im unteren Teil des Bildes. Es wird eine andere Geschichte erzählt, die mit der Inszenierung der Frau nichts gemein hat. Gleichzeitig fällt auf, dass die Inszenierung der Frau im Sinne einer Geisha eine ist, die auf mehreren Ebene durchschaut bzw. auflöst wird; ähnlich der Auflösung des Bildes im Zuge der Rekonstruktion der planimetrischen Komposition.

Beschreibung der szenischen Choreografie

Die Frau ist mittig im Bild platziert. Oberhalb der Frau ist jedoch ein recht großer Freiraum bzw. eine weitere Ebene, die scheinbar ein weiteres Stockwerk sein soll. Die Silhouette der Frau beginnt am untersten Bildrand, die Füße sind (vermutlich) abgeschnitten. Hinter der Glaswand erschließt sich nochmals eine weitere Ebene, die Aussicht auf Grünflächen (vermutlich Bäume).

Beschreibung der perspektivischen Projektion

Es handelt sich im privaten Bild um eine Zentralperspektive mit mehreren Fluchtpunkten(siehe Abbildung 49), die außerhalb des Bildes liegen. So kommt auch auf der Ebene der perspektivischen Projektion die fehlende, ganzheitliche Struktur des Bildes zum Ausdruck, die auch auf planimetrischer Ebene nicht rekonstruiert werden konnte. So wird



Abbildung 49: Gr. "Milch" - privat/perspektivische Projektion

deutlich, dass das Bild sowohl auf Ebene der Planimetrie als auch der perspektivischen Projektion zerfällt und keine Gesamtstruktur aufweist.

Ein deutlicher Fluchtpunkt ist jedoch erkennbar, der allerdings weiter außerhalb des Bildes liegt. Dessen Hauptachse ist die Horizontlinie, die in etwa in Augenhöhe der Frau liegt und entlang der ebenen Grasfläche im (hintersten) Hintergrund geht.

2. Ikonisch-ikonologische Interpretation

Auch wenn das Bild keine planimetrische Gesamtkomposition aufweist, finden sich einzelne Gestaltungselemente, die insbesondere die Frau fokussieren. Die Vorrangigkeit bzw. die Aufmerksamkeit auf die Frau dokumentiert sich vor allem auf planimetrischer Ebene. So wird die Frau mehrmals von der Planimetrie getragen, die insbesondere das Gesicht der Frau betont. Es wird deutlich, dass sich im privaten Bild eine Frau mit Bühnenerfahrung dokumentiert. Ihre Kleidung weist die richtige Wickeltechnik auf und auch die Haare sind ebenfalls in einem Geisha-Stil zusammengebunden. Sie weiß mit der Kamera umzugehen, wie in ihrer Kopfhaltung zum Ausdruck kommt, dem leichten Lächeln beim Zurückblicken, dem Blick von oben nach unten, ganz dem Kindchenschema entsprechend. Gleichzeitig bricht diese Inszenierung auf, was auch in einzelnen Gestaltungselementen zum Ausdruck kommt, so in etwa in der fehlenden Schminke. Aber vor allem dokumentiert sich der Bruch der Inszenierung auch auf planimetrischer Ebene, indem das Bild keine Gesamtkomposition aufweist.

Zusätzlich verstärkt wird dies durch die Trennung von einem oberen zum unteren Bildteil, wo nochmals sich nochmals was ganz anderes abspielt. Durch diese Trennung zwischen der massiven Beton- und Glasdecke und der Bodens wird die Inszenierung, die im unteren Teil passiert, nicht gestört. Der Frau wird ihre Bewegungsfreiheit im Bild gegeben. Sie steht mittig im Bild und scheint noch einmal zurückzublicken. Interessant ist in diesem Kontext der farblich abgegrenzte Strich im Boden unmittelbar der Frau. Er beschreibt beinahe eine Art Schwelle, über die die Frau in ihrer Festtagsrobe - die hier nochmals an Relevanz gewinnt - nur zu schreiten braucht, um in einen neuen (Lebens-)Abschnitt zu gelangen. Das Bild wird insgesamt wie eine Art „Guckkasten“, eine klein konzipierte Bühne, womit nochmals deutlich wird, dass die Frau im Bild in eine Rolle schlüpft, um die sie offensichtlich bemüht ist.

Komparative Analyse der Gruppenbilder „Milch“

Insbesondere steht der bruchlosen Inszenierung der Frau im kommerziellen Bild eine Inszenierung im privaten Bild gegenüber, die einerseits auf mehreren Ebenen durchschaubar ist und andererseits auf planimetrischer Ebene auseinanderfällt, weil die Kulisse nicht mit der Puppe, im privaten Bild die Frau, übereinstimmt. Es wird deutlich, dass die Frau im kommerziellen Bild um die Rolle bemüht ist, während das kommerzielle Bild eine ganz andere Szenerie thematisiert; nämlich eine, die lockere Mußestunde zeigt. In professioneller Modesprache heißt die Szene „effort less“, was eine lockere, mühelose Inszenierung bedeutet. Das kommerzielle Bild thematisiert dadurch auch den Wunsch, die Sehnsucht, ohne großes Überlegen einzelne Kleidungsstücke einfach überzuwerfen und trotzdem modisch, interessant, jugendlich und schön wirken zu können.

Vergleicht man das kommerzielle Bild mit dem privaten, so finden sich einige Gemeinsamkeiten in der Bildkomposition aber auch auf der ikonografischen Ebene. So ist in beiden Fällen eine Frau zu sehen, die aufgrund ihres Gewandes eine bestimmte kulturelle Komponente hervorhebt. Im kommerziellen Bild soll der mehr oder weniger zeitlose, englische Stil dargestellt werden, während der Stil der Frau im privaten Bild dem asiatischen Stil zuzuordnen ist. Die Andersartigkeit der Stile mag in diesem Kontext ein Unterschied zwischen dem kommerziellen und dem privaten Bild sein. Dennoch dokumentiert sich selbst in dieser Wahl bzw. in dieser Andersartigkeit der Kleidung, ein bisschen etwas von beiden Welten haben zu wollen. Es soll eine verbindende Brücke – wenn auch nur auf modischer Ebene – geschlagen werden. Gleichzeitig dokumentiert sich in dieser kulturellen Komponente mehrmals der Bruch mit den Welten, der schließlich seinen Höhepunkt darin findet, dass sich eine emanzipierte junge Frau im Geisha-Stil, unterwürfig und puppenhaft zeigt. Vor diesem Kontext der Puppe, einer Frau, die um diese Rolle, die sie im Bild ausübt, bemüht ist.

Die relevante Gemeinsamkeit der beiden Bilder ist, dass sich offensichtlich beide Frauen an einer Art Schwelle befindet. Die Frau im kommerziellen Bild ist gefangen zwischen dem Erblühen und (noch) Nicht-Erbblühen als Zeichen für Alt und Jung, während die Frau im privaten Bild gerade dabei zu sein scheint, in einen anderen Lebensabschnitt zu starten. Das private Bild scheint die letzte Gelegenheit zu sein, ein letztes Mal in eine neue Rolle schlüpfen zu können, bevor es in den Ernst des Lebens geht. Das kommerzielle Bild thematisiert die Übergegensätzlichkeit zwischen Jung und Alt, wie bereits festgestellt wurde.

Auf der Basis eines jungen Körpers wird das gegensätzliche Spiel gespielt, auf der einen Seite erwachsen zu sein; dies jedoch mit einem jugendlichen Körper vereinen zu können. Eine ähnliche Assoziation der Übergegensätzlichkeit lässt sich auch anhand des privaten Bildes herauslesen. Es zeigt nämlich eine Frau, die im Begriff zu sein scheint, über eine (imaginäre) Schwelle zu treten und damit in eine neue Welt einzutauchen, in der es womöglich ebenfalls darum geht, die eigene Jugendlichkeit aufzugeben. So ist die Kombination des kommerziellen Bildes mit dem privaten ein sehr interessanter Aspekt. Denn beide Bilder gemeinsam fungieren wie eine Symbiose, die wiederum gemeinsam als Dokument für die Gruppe stehen und damit auch für ihre Lebensanschauung bzw. Ausdruck ihrer derzeitigen Lebenslage sind.

Denn in beiden Bildern dokumentiert sich das offensichtlich für die Gruppe relevante Thema bzw. die Balance zwischen „jung bleiben“ und „erwachsen werden“. Während im kommerziellen Bild diese Übergegensätzlichkeit thematisiert wird, wird diese im privaten Bild praktisch transformiert, indem sich in der Darstellung die Auseinandersetzung mit dieser dokumentiert.

Im Gegensatz zu diesem Hauptthema der komparativen Analyse scheinen die Unterschiede in der Bildkomposition der Bilder eher gering. Auffällig ist jedoch vor allem, dass sich das Geschehen im kommerziellen Bild im Freien abspielt, während das private Bild drinnen aufgenommen wurde. Dennoch ist der abgebildete Raum kein einengender. Auch die planimetrische Komposition betont nochmals die Raumtiefe sowie die Höhe des Raumes und gibt der Frau im Bild dadurch die Freiheit, sich entfalten zu können.

7 Gruppe „Wasser“ – kommerziell

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonographische Interpretation

Vordergrund

Auf dem Bild des Bildes „Geberit“⁷⁹ steht eine Frau mit dem Körper nach links zur Seite gedreht bis zum Gesäß im Wasser; vermutlich in einem See. Sie hält ihren Kopf leicht nach oben und blickt in die linke obere Bildecke hinauf. Ihre Munddecken sind nach oben gezogen und ein Teil der oberen Zahnreihe blitzt



hervor. Sie lacht. Im Ohr funkeln zwei silberne Kügelchen, eines am Ohrläppchen und eines etwas weiter daneben. Die Frau hat dunkle, lange, nasse Haare, die bis in etwa zur Mitte des Rückens reichen. Die Haare liegen an dem Nacken und dem Rücken an. Ein Teil des Busens bzw. der Dekolletéansatz ist sichtbar. Der vordere Arm ist nach vorne gestreckt und bis etwa zur Mitte des Unterarms ins Wasser getaucht. Der Arm ist in geringem Abstand vom Körper nach unten gestreckt. Der hintere Arm blitzt von den Fingerspitzen bis etwas oberhalb des Ellbogens hinter dem Kopf hervor. Der Arm ist nach oben hin über den Kopf ausgestreckt. Die innere Handfläche ist dem generalisierten Beobachter komplett zugewandt. Von den Fingerspitzen tropfen einzelne Wassertropfen leicht nach rechts weg.

Die Frau trägt transparente, offenbar nasse, Kleidung. Der Stoff ist durchsichtig. Er ist über der Schulter des vorderen Arms bzw. am ganzen vorderen Arm dunkler als am Rest der Körpers. Von der Schulter weg hängt der Stoff in leichtem Abstand vom Rücken in das Wasser hinein. Von der Schulter hängt der Stoff hinunter, etwas nach rechts weg von der unteren Rückenpartie. Die Silhouette am Bauch ist nicht so eindeutig erkennbar wie die der

⁷⁹ Bildquelle: www.i-love-water.com

Rückenpartie. Die Brüste sind bis zum Dekolletéansatz bedeckt mit hellem Stoff. Am oberen Rand des Stoffes ist ein Kräuselsaum erkennbar. Der Ausschnitt steht genau in Höhe des Dekolletéansatzes leicht vom Körper weg. Es ist vor allem die vordere, dem generalisierten Beobachter zugewandte Körperhälfte, im Schatten, wobei der Schatten vor allem auf die Schulter und den ausgestreckten, vorderen Arm fällt. Das Gesicht der Frau ist hell erleuchtet sowie der hintere, vom generalisierten Beobachter abgewandte Arm, hier insbesondere die innere, ausgestreckte Handfläche. Auch ist der Busen der Frau der Lichtquelle zugedreht. Jene Stellen, an denen die Kleidung vom Körper weg steht, wie beispielsweise an der unteren Rückenpartie oder vermutlich auch am Bauch, sind heller und nicht schattig.

Um die Frau herum sind leichte Oberflächenwellen im Wasser zu sehen, die sich kreisförmig von ihr weg ausbreiten. An einzelnen Stellen funkelt das Wasser hell auf. Das Wasser ist in der linken, unteren Bildhälfte wesentlich heller als in der rechten. Vor allem in der linken Bildhälfte viele Wassertropfen zu sehen. Sie gehen von der hinteren, nach oben ausgetreckten Hand der Frau aus, so als würden sie die Bewegung der Hand fortsetzen und aus dieser resultieren.

Mittelgrund

Den Mittelgrund macht überwiegend das Wasser aus. Das Bild bzw. drei Viertel der Bildfläche in etwa zeigen nämlich Wasser.

Hintergrund

Das letzte obere Viertel, an der obersten Seite des Bildes, ist ein Fels sowie einzelne grüne Flächen, die den Hintergrund bilden. Es könnten Äste mit grünen Blättern sein. Es macht den Eindruck eines unregelmäßig, grün bewachsenen Ufers.

Schriftgrund

Im obersten, linken Bildteil steht der Firmenname geschrieben. Davor ist ein blaues Quadrat in der gleichen Größe wie die Buchstaben daneben, vermutlich ein Bestandteil des Firmenlogos. „**GEBERIT**“ steht in Großbuchstaben in einer klaren, schnörkellosen Schriftart. Die Buchstaben sind fetter und schwärzer als die des Schriftzugs, der etwas weiter unten und etwas in Richtung Mitte des Bildes eingerückt platziert ist. In diesem Schriftzug steht in insgesamt drei Zeilen geschrieben „Nichts ist so perfekt wie Wasser. Ich liebe Wasser“. Der zweite Satz ist unter dem ersten, längeren Satz geschrieben. Darunter steht der Name der Frau

bzw. des Models „Barbara Becker“. Beide Sätze sind am Beginn und am Ende mit Anführungsstrichen versehen. Es legt nahe, dass es sich bei der Aussage um ein Zitat von Barbara Becker handelt. Die Buchstaben dieses Schriftzuges sind (vor allem im Vergleich mit den Buchstaben des Firmennamens) dünner und in weißer Farbe geschrieben. Sie sind kaum von dem Mittelgrund bzw. dem stellenweisen hell funkelnden Wasser zu erkennen. Auch der Firmenname ist aufgrund seiner Platzierung und vor allem aufgrund des dunkleren Hintergrundes bzw. der unregelmäßig grün bewachsenen Felslandschaft nicht deutlich abzugrenzen.

2. Ikonographische Interpretation

Auf dem Bild wird eine Naturszene mit einer jungen Frau gezeigt. Es macht den Eindruck als wäre die Frau trotz ihrer elegant anmutenden Kleidung spontan in den Bergsee gesprungen, in dem sie nun ausgelassen herumtollt und sich dabei mit Wasser bespritzt bzw. dabei Wasser nach oben spritzt. Ihre Kleidung ist nass und durchsichtig. Sie macht einen fröhlichen und entspannten Eindruck.

Die Farbkomposition zwischen türkis, blau, grün und weiß macht das Bild zu einem harmonischen, ruhigen Anblick. Die Frau im Vordergrund sticht nicht unangenehm hervor – im Gegenteil; sie scheint sich in diese Natürlichkeit perfekt hinein zufügen. Aufgrund der hautfarbenen Kleidung wird der Eindruck vermittelt, sie sei nackt.

Zieht man weitere Bilder von Landschaftszenen bzw. Bilder, in denen Wasser ein wesentlicher Bestandteil der Szenerie ist, so fällt insbesondere die Lockerheit der hier abgebildeten Szenerie auf. Andere Bilder, vor allem jene im Bereich der Mode, zeigen zumeist recht ordentlich inszenierte Szenen, die den ästhetischen Ansprüchen der Modefotografie, wie beispielsweise ausgeföhnten welligen Haaren oder der noch trockenen Kleidung entsprechen. Gleichzeitig fällt auf, dass Frauen in einer Wasserszene, unabhängig davon, ob es sich um Modefotografien oder Laienfotografien handelt, sehr häufig in einem erotischen Kontext abgebildet werden. Des Weiteren finden sich ebenfalls im Kontext von Wasser auch Szenerien, die im Bereich von Wellness und Entspannung anzusiedeln sind.

Vergleicht man nun das kommerzielle Bild „Geberit“ mit den vorhandenen Bildern, die als Vergleichshorizont dienen sollen, so mag auffallen, dass das kommerzielle Bild ein wenig von allen Bildarten hat – von manchen Elementen mehr, von anderen weniger. So ist in jedem Fall die Gemeinsamkeit aller Bilder das Element „Wasser“; bloß ist der Kontext jeweils ein

anderer. Die Frau auf dem kommerziellen Bild „Geberit“ wirkt zwar entspannt, jedoch bei wesentlich aktiver als dies in Bildern, die im Kontext von Wellness und Entspannung stehen. Gleichzeitig wirkt sie auch nicht gewollt und offensichtlich erotisch. Vielmehr passiert ihr die Erotik nebenbei. Letztendlich wirkt das Bild am allerwenigsten clean im Sinne von trocken und vom Wasser unberührt wie zumeist Bilder in der Modefotografien wirken⁸⁰.

Kontextinformationen

Das Bild entstand im Rahmen einer Werbekampagne des Unternehmens *Geberit* für seinen aktuellsten Trend in der Sanitärtechnik. Die Kampagne nennt sich „I-love-water“ und bewirbt ein WC namens „AquaClean“, eine neue Generation des WCs mit Duschfunktion⁸¹. Das Logo der Kampagne besteht aus den Buchstaben „I“ und „WATER“, wobei statt dem Wort „LOVE“ ein Po in Herzform ausgetauscht wurde, womit womöglich die Duschfunktion des WCs deutlicher wird. Konkret gesagt, übernimmt das WC mit Duschfunktion das Säubern Gesäßes.

Als Model für die Kampagne dient, neben Melanie Winiger, Barbara Becker, die auf diesem Bild zu sehen ist. Laut der „Geberit“-Homepage⁸² wurde für die Produktion wurde der „Schweizer Starfotograf Michel Comte, der mit seinen Schweizer Wurzeln und seinem persönlichen Bezug zu Wasser⁸³ eine Menge Gemeinsamkeiten mit Geberit teilt“ beauftragt.

⁸⁰ Anm.: Man vergleiche in diesem Kontext die Bildinterpretation des Bildes „H&M“, welches sogar Bademode bewirbt. In diesem ist unter anderem ein interessanter Aspekt jener, dass die Mädchen – ganz im Gegensatz zu den Mädchen des privaten Fotos – clean, trocken und unberührt wirken.

⁸¹ <http://www.i-love-water.com/#/ch/de/kampagne/Ueber-uns>, letzter Zugriff: 23.01.2012

⁸² <http://www.i-love-water.com/#/ch/de/kampagne/kampagne>; letzter Zugriff: 23.01.2012

⁸³ Anm.: Michel Comte bereiste für das Rote Kreuz aber auch für seine eigene „Michel Comte WaterFoundation“ kriegsgebeutelte und politisch instabile Länder wie den Irak, Afghanistan, Bosnien, den Sudan und Kambodscha und dokumentierte auf Bildern die dortigen Umstände (<http://www.michelcomte.org/index.php/the-artist.html>); letzter Zugriff: 23.01.2012)

Reflektierende Interpretation:

1. Ikonische Interpretation:

Beschreibung Planimetrie

Folgende Linien helfen die Gesamtkomposition zu rekonstruieren: eine davon ist die quer durch das Bild gezogene Horizontallinie. Die zweite Hauptlinie zieht sich von der obersten Kante des vorderen Arms bis zu dem Daumen, den äußersten Teil des hinteren Arms hindurch. Durch diese planimetrische Rekonstruktion werden der Busen der Frau, ihr Gesicht aber vor allem ihre offene Handfläche, die zusätzlich noch durch die Horizontlinie fokussiert wird, betont. In der offenen Handfläche entsteht eine Kreuzung der beiden Linien, wodurch einer der Fokus des Bildes sicherlich in diesem Gestaltungselement der offenen Handfläche liegt.

Eine weitere waagrechte Linie, die beinahe parallel zu der Horizontlinie ist, geht etwas unterhalb der Brust der Frau und differenziert auch auf einer planimetrischen Ebene die Helligkeit des vorderen Wasserspiels im Vergleich zu dem zum Hintergrund hin immer dunkleren Wasser. Gleichzeitig bietet das rechte Ende dieser Linie die Möglichkeit einer Diagonalen, die durch die Augen der Frau hindurch geht, damit ihre Blickrichtung verfolgt und im obersten linken Bildrand endet, wo sie durch das Markenlogo bzw. den Markennamen hindurchgeht. Gleichzeitig wird durch diese Rekonstruktion der Gesamtkomposition des Bildes auch auf einer planimetrischen Ebene deutlich, dass sich die gesamte Szenerie bzw. das gesamte Geschehen in der oberen Bildhälfte abspielt; während der Unterkörper eine leere Projektionsfläche bleibt, worin sich letztlich die Botschaft des Werbeproduktes dokumentiert im Sinne „Vergiss den Unterkörper, wenn Du Dich Geberit anvertraust“.

Diese Botschaft kommt auch in anderen Möglichkeiten der Rekonstruktion der Bildkomposition zum Ausdruck die vor allem den Körper betonen. Auch auf der Ebene einer planimetrischen Rekonstruktion, die näher am Körper der Frau ist, wird die offene Handfläche fokussiert sowie jener Teil des Körpers eingerahmt, der nochmals betont, dass der Unterkörper der Frau nicht mehr abgebildet ist, weil er in Wasser getaucht ist/vom Wasser umspült wird. Das Lichtspiel und vor allem dessen Effekt werden in diesem kleinen dreieckigen Ausschnitt auf einer visuellen Ebene eingefangen. Durch das Licht entstandene Schattenspiel verpasst der durchsichtige Stoff der Kleidung der Frau ein schlankeres Aussehen, indem ihre Silhouette nicht mehr eindeutig erkennbar ist.

Beschreibung szenische Choreographie

Die Frau steht mittig im Bild, jedoch ist das relevante Gestaltungselement des Bildes das Wasser. Es scheint als würde das schimmernde Licht an der Wasseroberfläche die Frau umspielen. Sie scheint von hellen, sich kreisförmig ausbreitenden Wellen umrahmt zu sein. Zusätzlich bilden die, vermutlich durch ihre Armbewegung verursachten Tropfen, eine Art Bogen um sie herum. Die Tropfen scheinen perfekt platziert zu sein, da sie sich einerseits genau an die Flächen des Hintergrundes anpassen und andererseits der Frau eine zusätzliche Rahmung bieten.

Beschreibung perspektivische Projektion

Es ist eine Horizontlinie nach dem ersten Viertel des Bildes erkennbar. Es handelt sich um die dunkle Linie, die Grenzlinie zwischen dem Wasser und dem darüber gelegenen Fels. Die Horizontlinie liegt oberhalb der Bildmitte, sodass der Eindruck entsteht, man würde leicht von oben herab blicken. Aufgrund der relativ hohen Horizontlinie erscheint die Frau im Vordergrund ganz in das Bild, das Geschehen bzw. die Natur eingebettet zu sein⁸⁴.

Weitere Dimensionen zur Rekonstruktion der formalen Bildkomposition: Beschreibung der Schärfe-Unschärfe-Relation

Es fällt insbesondere auf, dass der Hintergrund recht verschwommen abgebildet ist, während die Schärfe zum Vordergrund hin immer mehr zunimmt. So werden die Frau, insbesondere ihr Gesicht und die Handfläche besonders scharf abgebildet.

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation

Das Bild scheint auf den ersten Blick der Inbegriff von Freiheit und Losgelassenheit zu sein. Die Umgebung, in der sich die Frau befindet, ist pure, unberührte Natur. Der generalisierte Betrachter wird durch das Spiel zwischen Schärfe und Unschärfe eingeladen, in diese Szenerie einzutauchen. Der verschwommene Hintergrund erschließt sich ihm langsam wie in einem Traum, in dem er plötzlich diese junge Frau sieht. Sie wiederum fügt sich in diese Setting mit ihrer locker und natürlich anmutenden Art ein. Durch ihre durchsichtige Kleidung wird der Eindruck vermittelt, sie sei fast nackt und damit ein Teil der Natur. Das Bild und das

⁸⁴ Anm.: Aufgrund der transparenten Kleidung wird der Eindruck vermittelt, sie sei fast nackt bzw. ein Teil der Natur.

daraus entstandene Feeling machen den Eindruck, also könnte man/frau sich komplett gehen lassen.

Blickt man eine Ebene tiefer, so dokumentieren sich im Bild auf mehreren Ebenen die Werbebotschaften, die letztlich vermittelt werden sollen. Es werden die Firma bzw. die Marke, die trotz der auf den ersten Blick dezenten Platzierung, durch die Planimetrie fokussiert. Die Frau blickt lachend in Richtung des Firmennamens, als würde sie sich speziell mit ihrem Gesicht und Körper zu ihm drehen und ihn anlachen. Diese Bezugnahme schlägt sich jedoch auch in der Planimetrie nieder, die nochmals die Blickrichtung der Frau beschreibt und genau durch den Firmennamen bzw. das Markenlogo hindurchgeht. Besonders interessant wird es erst, wenn man bedenkt, wie die Funktionsweise des beworbenen Produktes in der Rekonstruktion der Bildkomposition auf planimetrischer Ebene zum Ausdruck kommt. So fällt insbesondere auf, dass jegliche planimetrischen Linien, die helfen die Bildkomposition zu rekonstruieren, einerseits die offene Handfläche der Frau betonen und andererseits den nicht mehr abgebildeten bzw. vom Wasser umspülten Unterkörper fokussieren, worin sich letztlich die Botschaft dokumentiert, den Unterkörper vergessen zu können, wenn man sich „Geberit“ anvertraut. Die fokussierte offene Handfläche macht es nochmals anschaulich, dass die rechte Hand frei ist für schönere Dinge als für das Saubermachen nach dem persönlichen Geschäft, weil die Sauberkeit und Hygiene nun dem „Geberit Aqua Clean“-WC mit Duschfunktion obliegt.

Des Weiteren wird deutlich, dass sich bei Betrachtung stilistisch ähnlicher Bilder das kommerzielle Bild von einerseits Modefotografien sowie andererseits von Bildern, die eine offensichtliche, eindeutig erotische Anmutung innehaben, deutlich unterscheidet. Denn das kommerzielle Bild „Geberit“ ist weder so clean wie es die meisten Modefotografien, selbst im Bereich der Bademode, sind noch wirkt es augenscheinlich erotisch anmutend. Vielmehr passiert der Frau in ihrer Ausgelassenheit die Erotik⁸⁵. Diese lässt sich vor allem an dem Schattenspiel bzw. an der Transparenz der Kleidung festmachen. Durch die planimetrische Rekonstruktion wird deutlich, dass mit einem Sichtbarmachen des eigentlich bedeckten Körpers gespielt wird. Vor diesem Hintergrund bekommt die nasse transparente Kleidung einen erotischen Touch, der sich auch in stilistisch ähnlichen Bildern wiederfindet. Dennoch

⁸⁵ Anm.: Ebenso wie den „Pool“-Mädchen die Erotik durch die nasse und dadurch transparente Kleidung passiert, da sie sich der Bildhaftigkeit von transparenter, nasser Kleidung bzw. ihrer Wirkung nicht bewusst sind. Gerade darin dokumentiert sich letztlich ihre Entwicklungsphase, da sie diese Präsentationsart und ihre Wirkung noch nicht entsprechend erlernt und verleiht haben.

scheint der Spaßfaktor, hervorgerufen durch den spielerischen, beinahe kindlichen Umgang mit Wasser bzw. das Gefühl, sich gehen lassen zu können, nicht immer perfekt sein zu müssen, oberste Priorität zu haben. Diese Inszenierung wird jedoch in der Pose, die nur eine scheinbar lockere ist, und in der Kleidung, die keine für die Natur konzipierte Kleidung ist, aufgelöst.

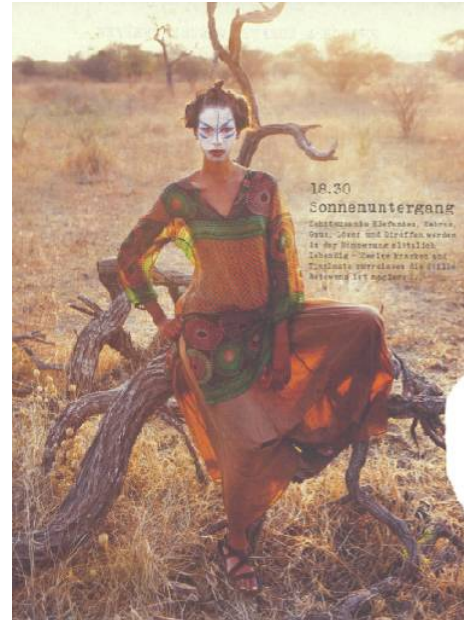
8 Gruppe „Prosecco“ – kommerziell

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonographische Interpretation

Vordergrund

Auf dem Bild ist eine Frau, die direkt den Betrachter/die Betrachterin anblickt. Sie sitzt an einem Geäst und hat das rechte Bein nach rechts außen abgewinkelt. Mit dem linken Fuß stützt sie sich am unteren Ende einer der Äste ab. Sie macht den Eindruck als würde sie sich anlehnen. Der linke Arm ist ebenfalls angewinkelt und an die Hüfte gelehnt. Das



Gesicht der Frau ist weiß geschminkt, mit fünf blauen Linien. Eine ist vom Haaransatz, in der Mitte der Stirn, ausgehend bis hin zur Nasenspitze. Die anderen vier verlaufen jeweils ober- und unterhalb der Augen. Die Augen sind schwarz und an den Augenlidern sind unmittelbar über den Augen schwarze nach außen hing schwungvollere Linien erkennbar. Beide Ohren sind etwa ab der Hälfte sichtbar. Die obere Hälfte der Ohren wird von ihren dunklen Haaren bedeckt. Die Haare sind in drei Partien unterteilt. Jeweils links und rechts sind die Haare oberhalb der Ohren kreisförmig in ein Knödel hochgesteckt. Die dritte Partie ist an der oberen Kopfhaut, oberhalb der Stirn in ein etwas spitzeres Hörnchen zusammengebunden. Die Frau hält den Kopf gerade in die Höhe. Der Hals bzw. das Brustbein sowie das Schlüsselbein sind deutlich zu erkennen.

Die Frau trägt ein buntes, knöchellanges und transparentes Kleid mit langen Ärmeln. An Schultern und Brust sowie im Taillenbereich – bis zur Mitte der Oberschenkel – ist das Kleid mit Kreismotiven in grün, braun, orange und rötlich-rosa gemustert. Unterhalb der Kreismotive – an den untersten Rändern der Ärmel, an der Brust sowie unterhalb des Taillenbereiches bzw. der Oberschenkel – ist ein überwiegend grünes Muster in einer waagrechten Linie. Im Brustbereich fällt das Kleid V-förmig. Ein Teil des Ausschnitts fällt nach rechts. Im Hüftbereich an der linken Seite wirft das Kleid Falten. Das Kleid ist an der

rechten Seite bis zur Hüfte geschlitzt. Ein schmaler Streifen des linken Oberschenkels blitzt aus dem Schlitz hervor. Es macht den Anschein, als würde die Frau das Kleid leicht hochhalten. An dem linken Fuß trägt die Frau eine braune Sandale mit vier Riemen. Zwei waagrechte Riemen, eine davon unmittelbar vor der Beginn der Zehen und die andere unterhalb des Knöchels. Zwei weitere Riemen verlaufen diagonal entlang des Fußes und sind am Rist gekreuzt. Am rechten Fuß ist nur ein Riemchen. Die restliche Sandale wird vom Kleid bedeckt. Die Sohle der rechten Sandale zwickt das Kleid dahinter ein. Auch in diesem Bereich wirft das Kleid Falten.

Das Geäst auf dem sich die Frau sitzt und sich mit dem Rücken an Ast- Teil anzulehnen scheint, ist knorrig. Die Ast-Teile breiten sich in waagrecht und senkrechter Richtung aus. Die einzelnen Äste haben eine verschiedene Dicke. Die Ast-Teile an der linken Seite bzw. vermutlich auch jene, auf denen die Frau sitzt, sind in etwa doppelt so dick wie der Ast, der hinter der Frau über ihren Kopf hinaus emporragt, oder jene auf der rechten Seite des Bildes. Am Boden auf der linken Bildseite sind gelbliche Grashalme. Auf ihrem obersten Ende haben sie gelbliche Kügelchen.

Mittelgrund

Gelblich- brauner Boden mit vereinzelt Sträuchern an der linken und rechten Seite des Bildes macht den Mittelfrund aus. An der linken Seite sind einzelne strauchartige Äste erkennbar, auf denen vereinzelt grüne Blätter sind. Auf der rechten Seite des Bildes sind ebenfalls vermehrt strauchartige Äste. Etwas weiter hinten auf der linken Seite des Bildes sind etwas dickere Äste. Hinter diesen Sträuchern sind Bäume, die eine durchgehende Linie im Bild bilden. Auf der linken Seite sind die Bäume dunkler als auf der rechten Seite.

Hintergrund

Den Hintergrund des Bildes macht der gelblich- färbige Himmel aus.

Schriftgrund

An der rechten Seite des Bildes, in Höhe des Oberkörpers der Frau ist eine Schrift. Es steht geschrieben: „18.30 Sonnenuntergang“ ist in gleichen, etwas fetteren Buchstaben geschrieben. „Sonnenuntergang“ steht unterhalb der Zeitangabe. Darunter in etwas kleineren und dünneren Buchstaben heißt es „Zehntausende Elefanten, Zebras, Gnus; Löwen und Giraffen werden in

der Dämmerung plötzlich lebendig – Zweige knacken und Tierlaute zerreißen die Stille.
Botswana ist magisch...“.

Der Schriftstil ist schnörkellos. Er wirkt so, als wäre er mit einer klassischen Schreibmaschine geschrieben bzw. getippt.

2. Ikonographische Interpretation

Auf dem Bild posiert ein Modell in der afrikanischen Steppe. Sie trägt eine Tunika von der Machart eines Strandkleides, jedoch im afrikanischen Stil. Ihr Gesicht ist im Stil der afrikanischen Kriegsbemalungen geschminkt, wirkt aber ästhetisch. Sie sitzt auf einem sich in allen Richtungen ausbreitenden, trockenen Geäst und scheint sich mit dem Rücken an einen senkrechten Ast-teil anzulehnen.

Es wird die Geschichte einer afrikanischen Schönheit erzählt, indem eine exotisch wirkende Frau abgebildet wird. Aufgrund ihrer schlanken und ranken Statur wird die Assoziation einer serengetischen Gazelle geweckt. Das Bild erinnert einerseits an die naturbelassenen Schönheiten der Menschen bzw. Frauen des schwarzen Kontinents, andererseits verfügt es über etliche Gestaltungselemente eines gängigen Modebildes, wie des durchaus gängigen und beinahe modischen Kleidungsstils bzw. der bereits bekannten Farben und Muster.

Kontextinformationen

Das Bild ist einem skandinavischen Versandhauskatalog entnommen, in dem schlichte, sehr bequeme, alternativ anmutende Kleidung, die nicht den gängigen Modevorgaben entspricht, beworben wird. Dem Bild ist nicht zu entnehmen, um welche Marke es sich hierbei handeln könnte. Das Bild scheint auf umweltfreundlichem Papier gedruckt worden zu sein und wurde für die Gruppendiskussion aus dem Katalog herausgerissen.

Reflektierende Interpretation:

1. Ikonische Interpretation:

Beschreibung Planimetrie

Folgende Linien der Planimetrie helfen die Komposition des Bildes zu rekonstruieren: Eine dieser Linien ist eine senkrechte, die den Körpermittelpunkt beschreibt und vom obersten bis hin zum untersten Bildrand reicht. Die andere ist eine Diagonale, die entlang des Oberschenkels des angewinkelten rechten Beines bis hin zur Ellbogenspitze des angewinkelten linken Armes geht. Durch zwei weitere Linien wird die Frau in vier Dreiecke unterteilt. Neben der Unterteilung in vier Dreiecke wird die Frau durch diese Planimetrie in eine trapezförmigen Rahmen versetzt. Gleichzeitig wird damit die schiefe Optik, die sich vor allem aus der undefinierten Stellung der Frau (sitzen vs. stehend anlehnen) ergibt, anschaulich gemacht, indem sie sich auch in der formalen Bildkomposition niederschlägt. Die Frau erscheint dabei wie an einem Faden aufgehängt, ähnlich einem (Spielzeug-)Mobile. Gleichzeitig wirkt sie wie ein Äffchen, das auf ihrem Podest, hier in Form des Geästs, auf der Suche nach einer passenden Position heruntänzelt. Dem generalisierten Beobachter wird einerseits eine junge exotische Frau präsentiert, gleichzeitig sehen sie in ihr ein (wildes) Tier, das es zu begaffen gilt⁸⁶.

Betrachtet man nun sämtliche Linien, die die Frau dadurch in vier Dreiecke unterteilen, so fällt insbesondere auf, dass jedes dieser Dreiecke den Körper der Frau perfekt einrahmen und dabei den Blick darauf lenken, dass im Bild mehr von der Frau bzw. ihrem Körper zu erkennen ist, als womöglich anfangs gedacht. Durch die Planimetrie werden so jene Stellen getragen, die sich der wahre Silhouette der Frau nähern. So fokussiert das Dreieck links oben die linke obere Körperseite der Frau bzw. den abgewinkelten Arm, wodurch gleichzeitig der transparente Stoff bzw. der zum Vorschein kommende Körperteil fokussiert wird. Ebenso geschieht das im rechten oberen Dreieck, in dem ebenfalls eindeutig die Kontur des herabhängenden Armes erkennbar wird. Der Unterkörper der Frau wird ebenfalls derartig in

⁸⁶ Anm.: Ähnlich schreibt ein Artikel der „Frankfurter Allgemeinen“ aus dem Jahre 2006 über das Schicksal von Sarah Baartman, einer jungen, südafrikanischen Sklavin im frühen 19. Jahrhundert, die in Europa zur Schau gestellt wurde und als „Hottentotten-Venus“ berühmt wurde. So heißt es in dem Artikel: „Für viele Europäer war sie Mensch und Affe zugleich. Ein Objekt der Belustigung und Projektionsfläche erotischer Vorstellungen, nur mühsam verborgen unter dem Deckmantel naturkundlichen Forscherdrangs.“ (F.A.Z., 31.01.2006, Nr. 26).

den Fokus gerückt. Der schmale Streifen des Oberschenkels bekommt seine eigene Rahmung in Form eines weiteren, dritten Dreieckes, wodurch das vermeintlich Entblößen des Oberschenkels oder das Hochziehen des Kleides noch mehr betont wird oder gerade durch diese Rahmung erst bemerkt wird. Dass das nach rechte angewinkelte Bein nach rechts außen gespreizt ist, wodurch auch hier die Konturen des Beines erkennbar werden, wird ebenfalls entsprechend gerahmt und somit von der Planimetrie in den Fokus gerückt.

Beschreibung szenische Choreographie

Die Frau und das Geäst nehmen in etwa drei Viertel des Bildes in Anspruch. Beide scheinen für die Inszenierung des Bildes von herausragender Bedeutung zu sein, da sie als einzige Elemente im Bild scharf sind. Auch füreinander sind sie wichtig, denn die Frau kann nicht ohne das Geäst und das Geäst kann nicht ohne die Frau sein. Sowohl das Geäst als auch die Frau machen den Eindruck reglos zu sein – das Geäst, weil es nicht lebendig ist, sondern trocken und knorrig und die Frau, weil sie wie eine Gazelle, die Gefahr lauert, starr vor sich hinblickt.

Beschreibung perspektivische Projektion

Die Horizontlinie ist unmittelbar unterhalb der Augen der Frau. Das Bild wurde aus einer leichten Untersicht aufgenommen. Der Fluchtpunkt ist außerhalb des Bildes.

Bildtext

Der Bildtext unterscheidet sich von den meisten anderen Texten, die im Kontext von Modefotografien für Kataloge und Versandhäuser zu finden sind. So wird beispielsweise keine Angabe gemacht, um was für ein Kleidungsstück es sich handelt, wie viel es kostet, von welchem Designer es ist oder von welcher Marke es ist bzw. wo es gekauft werden kann. Stattdessen fokussiert der Text die Natur und beschreibt dabei etwas, was im Grunde auf dem Bild nicht zu sehen ist. Tiere, die „in der Dämmerung plötzlich lebendig werden“, werden thematisiert und zwar in einer Art und Weise, die vermuten lässt, dass dieselben Tiere vorher tot sind und erst durch die „magische“ Dämmerung zum Leben erwachen würden.

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation

Bleibt man nun auf der Ebene einer Modefotografie so wird deutlich, dass es sich um eine eigens für die Werbung inszenierte Darstellung einer afrikanischen Schönheit handelt. Dies dokumentiert sich vor allem in der Übergegensätzlichkeit zwischen den gängigen Schönheits- und Modeidealen und dem gleichzeitigen Bewahren von fremden Kulturen bzw. ihrer kulturspezifischen Identität, die im Bild deutlich wird. Denn die Gestaltungselemente zielen eindeutig auf die Inszenierung eines bestimmten Stils, nämlich des afrikanischen Stils, ab. Auf einer kommunikativ- generalisierbaren Ebene sprechen sämtliche Elemente vor allem auf modischer Ebene, so beispielsweise der Kleidungsstil oder die exotische Schminke/Gesichtsbemalung, für die Inszenierung einer afrikanischen Schönheit. Doch gerade in dieser Darstellungsart der Gesichtsbemalung, die zwar eine exotische ist, dennoch aber symmetrisch und daher ästhetisch wirkt, oder der Kleidung, die zwar afrikanisch anmutet, dennoch aber den gängigen Modevorgaben entspricht, dokumentiert sich der Versuch der Werbung, die Assoziation mit Afrika in einer für kommerzielle Zwecke verkraftbaren Dosis zu vermitteln. Blickt man tiefer in das Bild hinein, so dokumentiert sich ebenfalls, etwas verborgen hinter diesem Deckmantel modischer Interessen, das Zur-Schau-Stellen einer jungen, exotischen Frau ähnlich einem Ausstellungsobjekt; einer Projektionsfläche erotischer Vorstellungen.

Vor diesem Hintergrund gilt es die Planimetrie genauer zu betrachten, die die Frau in mehrere Dreiecke unterteilt, die allesamt jene Bereiche des Körpers nochmals betont, die am meisten aufreizend auf den Betrachter/die Betrachterin wirken. So wird vor allem das rechte nach außen hin abgewinkelte Bein, dessen Konturen durch das durchscheinende Licht erahnt werden können, betont, aber auch der linke angewinkelte Arm, der erneut durch das durchscheinende Licht, die Silhouette des Oberkörpers erkennen lässt, sowie den leicht entblößten Oberschenkel. Indem durch die Planimetrie die Lichtquelle ebenfalls eingerahmt wird, erscheint die Frau beinahe als wäre sie in einem Lichtkegel, der sie wiederum perfekt in Szene setzt. Mit ihrer fremdländischen Bemalung und dem womöglich etwas starren Gesicht und der unbeholfenen Körperhaltung wirkt die Frau beinahe wie ein exotisches Püppchen.

9 Gruppe „Prosecco“ – privat

Formulierende Interpretation:

1. Vorikonographische Interpretation

Vordergrund

Auf dem Bild sind zwei Frauen, die nebeneinander stehen. Beide blicken direkt in die Kamera, die rechte lächelt ein wenig.

Ihre obere Zahnreihe ist zu sehen. Die linke Frau hat auf dem Kopf ein schwarzes Tuch mit weißem Muster drauf. Sie trägt eine randlose Brille. Der Mund ist leicht gespitzt und die Lippen sind rötlicher als bei der Frau daneben. Sie hat helle, kinnlange Haare, die hinter den Ohren lose nach unten hängen. In den Ohren hat sie zwei runde, goldfarbene Ohrringe. Sie trägt ein Oberteil ohne Ärmel. In der Mitte des Ausschnitts sind einige Knöpfe auf dem Oberteil untereinander angebracht. Der linke Träger des Oberteils ist durch einen roten Rucksackriemen bedeckt. Links neben dem Unterarm blitzt ein ebenfalls rot-schwarzer Teil des Rucksacks hervor, in dem eine blaue Flasche mit weißem Stöpsel steckt. Es ist vermutlich ein Rucksack. Am linken Armgelenk trägt sie ein weißes Band. Beide Hände sind in den Hosentaschen. Die Frau trägt eine helle Hose, heller als das Oberteil. Am linken Hosenbein sind sehr kleine rechteckige, schwarze Einsätze angebracht. In Höhe der Unterbeine ist die Hose leicht gefaltet. Die Füße bzw. Schuhe sind von der unteren Bildkante abgeschnitten.



In kleinem Abstand steht die zweite Frau rechts daneben, mit ein wenig auseinander ausgestreckten Beinen. Das rechte Bein scheint etwas weiter vorne zu sein. Sie trägt eine helle Hose, aber etwas dunkler als die der linken Frau, und ein leo-gemustertes Oberteil. Am Ausschnitt und am Unterrand des Oberteils ist es blau umrandet. Sie trägt eine weiße, am Oberkopf offene Schirmkappe. Sie hat kurze, helle Haare. Die Haare fallen über die Stirn bzw. über den weißen Stoff der offenen Schirmkappe. Die Frau trägt eine Sonnenbrille. Ihre Augen sind (dennoch) zu sehen. Sie trägt bräunliche rechteckige Ohrringe. Am Hals trägt sie

auch eine bräunliche Kette in deren Mitte ein spitzer Stein herunterhängt. An den Schultern sind zwei Träger von einem Rucksack zu sehen. Am obersten Rand der Träger leuchten jeweils zwei Rechtecke grell. An der rechten Seite hängt ein rechteckiges Teil vom Riemen auf den Brustbereich. Rechts davon steht ein Stückchen des (ebenfalls) blau umrandeten, leopardenmusternden Ärmels weg. An der Innenseite des Oberarms, unmittelbar unterhalb des Rucksackträgers, sind Hautfalten. Der rechte Arm ist leicht angewinkelt. Die Frau hält in Taillenhöhe die rechte Hand hinter dem Rücken. Zwischen dem Rumpf und dem angewinkeltem Arm blitzt ein khakifarbener Stoff hervor, vermutlich vom Rucksack am Rücken. Der linke Arm hängt gerade neben dem Körper herunter. An beiden Armen sind braune Armbänder sowie ein rotes Ziffernblatt am rechten Arm, vermutlich von einer Armbanduhr. Die Hosenbeine sind umgekrempelt. Der linke Schuh bzw. die Schnürsenkel sind noch am Bild. Beim rechten Bein ist nur der oberste Teil des Schuhs noch ab Bild. Der Rest wird von der Bildkante abgeschnitten.

Mittelgrund

Die Frauen stehen vermutlich auf einem rötlichen Boden; diese rote Erde erstreckt sich auch unmittelbar hinter den Frauen weiter in die Bildfläche. Von der linken Seite des Bildes breitet sich fleckenweise eine trockene Pflanze in Richtung Bildmitte aus. Auf dem Boden bzw. der roten Erde sind im vorderen Mittelgrund ebenfalls hellen, beigen Flecken zu sehen. In der rechten Bildhälfte ist ein niedrigerer Stein, etwas dunkler als der Boden, zu sehen.

Unmittelbar links daneben ist ein Weg erkennbar, der in die Weite hin immer schmaler wird.

Im hinteren Mittelgrund ist der Boden durchgehend beige. Auf der rechten Seite stehen vereinzelt Bäume. In etwa dem letzten Viertel des Bildes erstreckt sich ein kleinerer Berg bis zum rechten Bildrand über das Bild. Er hat in etwa die gleiche Farbe wie der Boden unmittelbar hinter den Frauen. Auf der linken Seite sind vermehrt Bäume. Hinter dieser bewaldeten Fläche ist ein etwas dunklerer Streifen Land, der beinahe nahtlos an die Berge anknüpft.

Hintergrund

Im Hintergrund des Bildes sind Umrisse von Bergen. Sie sind in einem zarten, pastellblau. Zur Seite hin werden die Umrisse der Berge etwas dunkler. Der Berg in der Mitte ist am höchsten und reicht bis zum Ende des Bildrandes. Farblich sind die Umrisse der Berge kaum vom Himmel, der den äußersten Hintergrund ausmacht, auseinander zu erkennen. Der

Himmel ist in einem etwas helleren pastellblau, beinahe ganz weiß. Der Himmel ist in der linken und rechten oberen Bildecke; in der Mitte wird er von dem höchsten Berg –bis zur oberen Bildkante - verdeckt.

2. Ikonographische Interpretation

Auf dem Bild ist die Szene einer Safari-Reise abgebildet. Zwei Frauen lassen sich für ihr Fotoalbum in der (vermutlich) Abenddämmerung der afrikanischen Steppe fotografieren. Sie sind leger gekleidet und scheinen prinzipiell entspannt und ungezwungen.

Durch ihre Kleidung aber auch durch ihre Stellung und Körperhaltung im Bild wirken die beiden wie ein Spiegelbild der anderen.

Kontextinformationen

Das Bild entstand im Rahmen einer der mehrmaligen Reisen der Frau (rechts im Bild) nach und durch Afrika. Die Gruppendiskussion musste auch unter anderem aus diesem Grund auf den August 2011 verschoben werden, weil sie den Juli über in Kambodscha war. Die Frau rechts im Bild war bei der Gruppendiskussion dabei. Bei der Frau links im Bild handelt es sich um eine gute Freundin der Gruppendiskussionsteilnehmerin, mit der sie immer wieder gemeinsame Reisen unternimmt.

Reflektierende Interpretation

1. Ikonische Interpretation:

Beschreibung der Planimetrie

Eine der Linien, die helfen die Komposition des Bildes zu rekonstruieren, ist gleichzeitig die Horizontlinie, die quer durch das Bild reicht und die Köpfe der Frauen bzw. das Kinn der linken Frau von dem restlichen Körper sowie den Mund, oberhalb der Oberlippe der rechten Frau von dem übrigen Körper. Zwei weitere Linien gehen entlang der Innenseite des Oberkörpers der beiden Frauen. Bei der rechten Frau geht entlang des rechten Beines. Bei der linken Frau geht es ebenfalls am linken Bein entlang, teilt aber einen kleinen Teil des Oberschenkels ab. Ganzheitlich betrachtet erwecken diese Linien den Eindruck als würden

die beiden Frauen in einem Kegel, vergleichbar mit einem Lichtkegel vom Schweinwerfer, stehen bzw. als würden sie auf diese Art und Weise in das Bild gebeamt werden.

Eine etwas schwächere Linie ist genau zwischen den beiden Frauen zu ziehen. Sie geht vom unteren Rand des Bildrandes aus, berührt den Knöchel der linken Hand der rechten Frau sowie die rechte Schulter der linken Frau. Durch diese Linie wird besonders betont, dass sich die Frauen kein bisschen berühren.

Ebenfalls eine interessante Form kommt heraus, wenn man die Bewegung der leicht angewinkelten Arme um die Kontur des Kopfes herum in einem Kreis ziehen würde. Der Oberkörper der beiden Frauen wird bis in etwa zum Knie des rechten Beines der linken Frau bzw. des linken Knies der rechten Frau in diesem Kreis zusammengefasst. Es erweckt den Eindruck eines altertümlichen, ovalen Rahmens, der das Relevante des Bildes, nämlich die beiden Frauen in diesem Fall, einrahmt.

Beschreibung der szenischen Choreographie

Die beiden Frauen stehen mittig in der Bildfläche. Es ist dennoch sehr viel vom Hintergrund bzw. der Natur sichtbar. Interessant in diesem Kontext ist, dass trotz dieser Weite im Bild die Frauen zwar eher dicht beieinander stehen, sich jedoch nicht berühren. Lediglich mit dem Oberkörper scheinen sie sich in Richtung der anderen zuzuwenden. Die Frauen sind eindeutig im Vordergrund, dennoch wird durch diese Weite des Mittelgrundes sowie des Hintergrundes die Landschaft bzw. die Natur ebenfalls besonders fokussiert.

Beschreibung der perspektivischen Projektion

Die Horizontlinie verläuft waagrecht vom linken Bildrand bis zum rechten Bildrand entlang. Sie trennt grobgeschätzt die Köpfe der beiden Frauen vom Körper ab. Es scheint so, dass der abbildende Bildproduzent in etwa auf der gleichen Ebene steht wie die beiden Frauen auf dem Bild. Es finden sich keine Anhaltspunkte, die etwas anderes vermuten lassen.

2. Ikonisch- ikonologische Interpretation

Es ist interessant, dass sich sowohl Linien finden lassen, die die beiden Frauen voneinander trennen bzw. ebenfalls zu einem Ganzen zusammenfügen. Betrachtet man so lediglich die waagrechten und senkrechten Linien, die die Frauen umgeben, so wird unter anderem

besonders die Aufmerksamkeit darauf gezogen, dass sich die beiden Frauen mit keinem einzigen Körperteil berühren. Allerdings stehen sie gemeinsam in dem (beschriebenen) Lichtkegel und bilden damit eindeutig eine Einheit, die sich im Vordergrund präsentiert. Es wird ausgehend davon sowohl Nähe als auch Distanz signalisiert. Beide Frauen stehen gemeinsam aber dennoch für sich alleine da, wodurch gleichzeitig zum Ausdruck kommt, dass sie auch alleine den Dschungel, in diesem Fall die Steppe, bewältigen können als Zeichen davon sich auch alleine den möglichen Anforderungen eines generalisierten Beobachters stellen zu können.

Durch die waagrechte Linie, die gleichzeitig auch die Horizontlinie ist, werden die Köpfe bzw. ein Großteil der Köpfe der beiden Frauen abgetrennt. Mit Hilfe der beiden (Kegel-)Linien der Planimetrie erhalten die Gesichter der Frauen beinahe zur Gänze eine Rahmung. In jedem Fall werden sie des Öfteren von der Planimetrie getragen – einmal durch die Horizontlinie sowie einmal jeweils durch die Linien, die den (Licht-)Kegel ausmachen – als der restliche Körper. Der Körper scheint somit eher in den Hintergrund zu treten. Viel wichtiger, relevanter scheint dabei das Gesicht der Frauen zu sein. Es geht um den Kopf und das Gesicht, welcher/welches im Grunde als der Inbegriff von Individualität gilt. Individualität und Körperlichkeit präsentieren sich dem generalisierten Beobachter, wobei – wenn man die Planimetrie heranzieht - klar wird, dass die Körperlichkeit dabei zwar die größere Projektionsfläche zur Verfügung hat, was sich jedoch nicht entsprechend in der formalen Bildkomposition niederschlägt.

In der eigenen, individuellen Darstellung dokumentiert sich, dass die beiden Frauen über genügend Wissen und Lebenserfahrung verfügen, um sich in dieser Umgebung zurechtfinden und anpassen zu können. Zusätzlich wird dies durch die Tatsache betont, dass die Frauen tatsächlich auch finanziell in der Lage sind, heißt über ökonomische Ressourcen verfügen, sich diese Reise zu leisten. Wodurch erklärt werden kann, dass die Gesprächspartnerin das Feeling bzw. die Natur des kommerziellen Fotos angezogen hat; weil sie nämlich dieses Feeling an eigenem Leib erfahren durfte, was womöglich jüngeren Menschen nicht möglich ist.

Der Fokus des Bildes sind eindeutig die Frauen. Trotzdem sieht man sehr viel von der Landschaft und der Natur, wodurch gerade diese Umgebung an Wichtigkeit erlangt. Es wirkt beinahe so, als würden sich die Frauen zurücknehmen, um der Natur Platz im Bild zu lassen. Dennoch schaffen sie diese Balance, dass sie ebenfalls als das relevante Subjekt im Bild wahrgenommen werden; und zwar ohne auffällig aufzufallen. Sie stehen mit beiden Beinen

im Leben und bestimmen wo es lang geht, sind aber dabei in harmonischem Gleichgewicht zwischen der Umwelt und ihrem eigenen Dasein.

Die Frauen blicken gerade in die Kamera und werden auch aus dieser zentralen Perspektive aufgenommen. Es ist nicht nötig, sie besonders in Szene zu setzen. Das Bild erscheint beinahe dadurch wie ein Schnappschuss, der zwei Frauen zeigt auf ihrem Weg durch die weite Steppe - ein Schnappschuss, der sowohl die Leistung an sich als auch das Feeling einfangen soll. Gleichzeitig dokumentiert sich ihr Status als Touristinnen, weil sie in dem Bild wie Fremdkörper wirken, was hergestellt wird durch das „Ins-Bild-gebeamt-Werden“. Diese Darstellung ist jedoch eine authentische, da sie visueller Ausdruck für die Frauen ist.

Komparative Analyse der Gruppenbilder „Prosecco“

Die Gemeinsamkeiten der beiden Bilder finden sich vor allem in der Umgebung. In beiden Fällen wird eine afrikanische Steppe in der Sonnendämmerung gezeigt. Es wird somit deutlich, dass tatsächlich der Fokus der Gesprächsteilnehmerin auf der Natur bzw. der Umgebung liegt und dass diese offensichtlich der Grund war, warum jenes kommerzielle Bild ausgesucht wurde. Eine Gemeinsamkeit zwischen kommerziellem und sozialem Bild auf rein körperlicher Basis im Sinne einer Transformation der Pose des Modells in die eigene Darstellung findet sich somit nicht.

Unterschiede finden sich hingegen einige. Selbst in der Gemeinsamkeit „Natur“ fällt auf, dass im kommerziellen Bild zwar eindeutig eine afrikanische Steppe im Hintergrund erkennbar ist, jedoch nimmt die Frau im Bild den Großteil der Bildfläche ein. Dies ist im privaten Bild anders. Die beiden Frauen sind zwar eindeutig im Vordergrund. Durch ihre dezente Körperhaltung ermöglichen sie aber den Fokus auf die Weite der sie umgebenden Natur. Womöglich erscheint dadurch das private Bild wesentlich authentischer und „stärker“ als das kommerzielle Bild bzw. die darauf abgebildete Frau. Diese erscheint bei näherer Betrachtung wie ein exotisches Püppchen, das – getragen zusätzlich durch die Planimetrie – ihre Reize zur Schau trägt. Durch die Maskierung, die sie im Übrigen im wahrsten Sinne des Wortes weißer erscheinen lässt, als sie tatsächlich ist, spricht man ihr jegliche Authentizität im Kontext der Umgebung ab. Die Bemalungen des afrikanischen Volkes wird stilisiert und derartig überhöht, dass die Frau eher unangenehm aus dem Bild heraussticht. Dies vor allem auch

deshalb, weil sich in der Darstellung im kommerziellen Bild eine Art „Zur-Schau-Stellung“ dokumentiert.

Neben dem anfänglichen harmonischen Ausdruck des kommerziellen Bildes wird deutlich, dass es sich um eine eigens für die Werbung inszenierte Balance zwischen Modevorgaben und Individualität handelt. Der Fokus liegt auf dem Körper als Projektionsfläche für Vorstellungen des generalisierten Beobachters, weshalb davon auszugehen ist, dass selbst wenn Individualität und Ungezwungenheit vermittelt werden sollen, der Körper als Träger relevanter Werbestrategien nicht im Bild fehlen darf. Während das kommerzielle Bild die Debatte über die Körperlichkeit auf einer visuellen Ebene übernimmt, thematisieren die Frauen in ihrer eigenen Darstellung einerseits eher die soziale Beziehung zueinander und andererseits zu der Umwelt. In ihrer Inszenierung dokumentiert sich die Freiheit sowohl als Individuum aber auch als Teil einer Gruppe existieren zu können und dies zusätzlich in Balance mit der Umwelt.

Lebenslauf

Name: Moranjkc Ida

Geburtsdaten: 07. November 1984
Doboj, Bosnien und Herzegowina (BIH)

Staatsbürgerschaft: Österreich

Familienstand: ledig

Anschrift: Rodlergasse 24/17
A- 1190 Wien
Tel.: +43 650/ 811 7195

E-Mail.: ida_moranjkc@aon.at

Ausbildung:

2004 - laufend	Studium der Psychologie 1010 Wien, Universität Wien
2003 – 2004	2 Semester Studium der Architektur 1040 Wien, Technische Universität Wien (TU)
2003	Matura (mit Auszeichnung)
1995 – 2003	Allgemein höhere Schule (AHS) 1060 Wien, Amerlingstrasse
1991/1992 – 1995	Schulbeginn in BIH; ab 3. Klasse Volksschule Zieglergasse, 1060 Wien

Berufserfahrung:

2007- 2012	Teilzeitkraft bei der Rail Cargo Austria (RCA) im Bereich Finanzen, 1030 Wien
2009	Praktikum im Kolpinghaus – betreutes Wohnen, 1100 Wien
2003 – 2006	div. Projekte im Österreichischen Institut für Licht und Farbe, 1140 Wien